

Huis Clos
ou o Inferno

Rui Miguel Alves Neto

Relatório de Projecto de Mestrado
Ciências da Comunicação - Comunicação e Artes

Abril, 2013

Relatório de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, Comunicação e Artes
realizado sob a orientação científica de Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro.

[Huis Clos ou o Inferno]

[Huis Clos or the Hell]

[Rui Miguel Alves Neto]

[Rui Miguel Alves Neto]

[Este relatório é complementar à encenação da peça *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre, como trabalho final de mestrado, em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes. A criação partiu de um convite do Teatro de Carnide para integrar a sua programação. Teve duas séries de apresentações públicas ao longo do processo: uma primeira no Teatro de Carnide, em Novembro de 2012 e uma segunda no Teatro da Comuna, em Fevereiro de 2013. O projecto final de mestrado tem como foco de avaliação a apresentação no teatro da Comuna, no entanto é impossível contornar todo o processo que conduziu até esse momento. Pretendo, com este relatório, expôr o processo de criação e algumas tomadas de decisão, e fazer uma reflexão sobre os resultados atingidos, tendo como base a filosofia existencialista de Sartre.]

[This report is complementary to the staging part *Huis Clos* by Jean-Paul Sartre, as final work for Master Degree in Science Communication - Communication and Arts. This creation came from an invitation of Teatro de Carnide. It took two series of public performances throughout the process: a first in Teatro de Carnide in November 2012 and a second in Teatro da Comuna in February 2013. The master's assessment focuses on the presentation in Teatro da Comuna, however it is impossible to ignore the entire process leading up to that moment. I intend, with this report, expose the process of creating and some decision-making, and to reflect on the results achieved, based on Sartre's existentialist philosophy.]

PALAVRAS-CHAVE: Sartre, Existencialismo, Huis Clos, os Outros, inferno, virtual, tecnologia.

KEYWORDS: Sartre, Existentialism, Huis Clos, the Others, hell, virtual, technology.

CONCLUSÃO

O último ano e meio dedicado ao mestrado fez-me ter contacto com outras formas de pensar, com autores e filosofias que desconhecia, e alargou a minha visão sobre as artes e a forma de as pensar e comunicar. É sob esse estar que desenvolvi a criação de *Huis Clos*. É-me difícil justificar determinados gestos que tive na minha criação, porque não foi a pensar na teoria que os fiz, mas antes através da experimentação. Este é, portanto, um exercício de argumentação posterior à criação, que me obriga a uma reflexão das escolhas efectuadas – que tal como as personagens da peça, me condena a enfrentá-las sem hipótese de lhes operar mudanças.

Escrevendo Sartre as suas peças como forma de testar a sua filosofia, ao escolher *Huis Clos* escolhi uma peça que não permite fuga para outros caminhos – ela corre como um rio, na direcção que o autor pretende, por muito que se tente outra direcção somos novamente puxados pela corrente. É uma peça muito restrita naquilo que temos para operar, e impõe todo um *ensemble* de que dificilmente se pode fugir, pois é essencial para a acção. Podemos tentar diferentes composições cénicas e trazer para cena maior arrojio técnico, mas ainda assim teremos de garantir uma série de elementos para que a acção se cumpra.

Foi quando me vi no papel de actor, e com o avançar e maturação do processo de criação, que comecei a entender melhor o espectáculo que eu próprio tinha concebido – talvez por ser esse o ponto de vista a que estou habituado. Durante todo o processo, questioneimei-me sobre a real ressonância deste texto à luz da nossa sociedade actual. Que espaço ainda ocupam as teorias de Sartre nos dias de hoje? Qual o seu sentido? Ou melhor, que novos sentidos adquirem hoje as suas teorias?

Sartre reivindica um homem livre, livre do seu passado e o único responsável pelo seu futuro, que se define nos seus actos. É essa visão que é a base do existencialismo. No entanto, as teorias de Sartre vão a par dos acontecimentos da sua vida, ramificando-se em diversos caminhos e perspectivas, muitas vezes com argumentações contraditórias. A liberdade individual, largamente explorada por

Sartre, torna-se ameaçada pelo olhar do outro. Nunca conseguiremos fugir ao olhar do outro e àquilo que isso nos torna.

No caso dos seus personagens de *Huis Clos*, Sartre leva-os ao limite, obrigando-os a agir fora da sua natureza. Serão as suas acções e as suas escolhas que irão construir a sua definição. No entanto, estão irremediavelmente presos às suas acções feitas em vida, e sujeitos ao olhar dos outros. Não existe hipótese de fuga, nem na peça nem na vida – o Inferno a que Sartre se refere na peça é entendido como o Inferno da própria vida, de onde não podemos escapar ao olhar dos outros.

As tecnologias da sociedade actual permitem a criação ilimitada de perspectivas sobre nós. Desdobramo-nos em inúmeros perfis em *sites* diversos, expomos o espaço da nossa intimidade a milhares todos os dias, convertemos a nossa vida em códigos e números informatizados que nos permitem agir para lá da fronteira do corpo. Neste contexto, actuamos perante o outro não com o nosso ‘ser’ mas com uma representação – representação *pixelizada*, digitalizada, computadorizada, virtual. Isso converte-nos numa imagem, e altera o processo de apreensão do outro sobre nós.

O outro é a nossa *Travoletta*¹, é a nossa única hipótese de termos uma perspectiva exterior sobre nós próprios – o nosso espelho. No entanto, se a tecnologia nos permite construir uma perspectiva sobre a qual pretendemos ser observados, não estaremos nós a iludir a única fonte que nos poderia reflectir a verdade? Não estaremos nós a criar um labirinto de espelhos, onde apenas o reflexo deformado prospera, e do qual nunca mais poderemos recuperar a essência do humano? Sartre defende que ter consciência de alguma coisa é relacionarmo-nos com ela no mundo em vez de criar uma representação dessa coisa na nossa cabeça. Assim, ter consciência de nós mesmos não é ter uma representação subjectiva de nós, mas antes vermo-nos no mundo – e só o podemos fazer através dos nossos actos.

¹ “A Tavolleta teria sido inventada por Brunelleschi para demonstrar a visão espectacular da perspectiva, fazendo coincidir o ponto de vista e o ponto de fuga.”, PARENTE, André, O Virtual e o Hipertextual, Editora Pazulin, Rio de Janeiro, 1999, pp.48 e 49.

Acreditando na condição livre do homem, foram as nossas acções que nos trouxeram até este momento, que criaram as tecnologias e as sociedades actuais. A tecnologia é fruto do homem e não o contrário. E assim será o futuro.

“Se cada sociedade tem seus tipos de máquinas é porque elas são o correlato de expressões sociais capazes de lhes fazer nascer e delas se servir como verdadeiros órgãos da realidade nascente.”²

² BENJAMIN, Walter, apud PARENTE, André, *O Virtual e o Hipertextual*, Pazulin, Rio de Janeiro, 1999, p.35.

ÍNDICE

Introdução.....	1
I. O Processo.....	2
I. 1. O texto: tradução e adaptação	2
I. 2. O elenco e a equipa	9
I. 3. O Espaço Cénico.....	12
I.3.1. Cenário	12
I.3.2. Figurinos	24
I.3.3. Luz.....	26
I.3.4. Som.....	28
I.3.5. Vídeo	29
I.4. Materiais Gráficos e Divulgação	31
I.5. Os Ensaios e os Espectáculos	33
II. Huis Clos: Olhar Existencialista num Mundo Tecnológico	41
Conclusão	53
Bibliografia	56
Anexo 1 – Versão de <i>Huis Clos</i> , por Rui Neto	i
Anexo 2 – Ficha Técnica e Artística	ii
Anexo 3 – Fotografias de cena – versão Teatro de Carnide.....	iii
Anexo 4 - Fotografias de cena – versão Teatro da Comuna	iv
Anexo 5 – Instalação de Sapatos	v
Anexo 6 – Campanha de entrega de sapatos	vi
Anexo 7 – Cenário	vii
Anexo 8 – Figurinos	viii

Introdução

Este relatório é complementar à encenação da peça *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre, como trabalho final de mestrado, em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes. Este trabalho de criação partiu de um convite do Teatro de Carnide para integrar a sua programação. A criação teve duas séries de apresentações públicas ao longo do processo: uma primeira no Teatro de Carnide, em Novembro de 2012 e uma segunda no Teatro da Comuna, em Fevereiro de 2013. O projecto final de mestrado tem como foco de avaliação a apresentação no teatro da Comuna, no entanto é impossível contornar todo o processo que conduziu até esse momento.

Apesar do apoio à criação pelo Teatro de Carnide, que sobretudo na fase de arranque proporcionou o encontro artístico que originou a formação da equipa e a realização do espectáculo, o mesmo foi concebido inteiramente por mim - desde a tradução, adaptação, encenação, dramaturgia, espaço e adaptação cénica, *design* gráfico e também o trabalho como actor (apenas na segunda fase no Teatro da Comuna). Comigo colaboraram: Rita Carrilho (*design* de cena), João Rafael Dias (montagem e operação técnica), António Silva (carpintaria), Ana Pessoa e Madalena Brandão (fotografia de cena) e a orientação do Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro.

Pretendo, com este relatório, expor o processo de criação e algumas tomadas de decisão, e fazer uma reflexão sobre os resultados atingidos, tendo como base a filosofia existencialista de Sartre. Apesar de não ser matéria visível na minha encenação, decidi ainda fazer uma breve reflexão sobre a perspectiva existencialista (tendo a peça *Huis Clos* como referência) aos olhos da nossa realidade actual e das novas tecnologias, sob o título: *Huis Clos – Olhar Existencialista num Mundo Tecnológico*.

“... e então o Juízo Final começa, e a sua Visão é Vista pelo Olho Imaginativo de Todos, consoante a posição que detêm.”¹

¹ BLAKE *apud* KERMODE, Frank, *A Sensibilidade Apocalíptica*, Edições Século XXI, Colecção BPC, Fundamentos 4, Lisboa, 1997, p.21

I. O Processo

I.1. O texto: tradução e adaptação

“Sartre, in his article for Theatre Arts he stated that the contemporary french plays would be: “...violent, brief, centered around one singular event; there are few players and the story is compressed within a short space of time. Sometimes only a few hours. A single set, a few entrances, a few exits, and intense arguments among the characters.””²

O texto foi o motor para este projecto. O objectivo foi sempre levar à cena a peça de Jean-Paul Sarte, apesar de haver uma necessidade imediata de não cumprir exactamente o previsto pelo autor, deixando margem para imaginar outros espaços cénicos e descobrir uma linha dramática própria – onde inicialmente o cruzamento intertextual poderia ser uma hipótese.

O trabalho partiu do texto, com a tradução da peça segundo a versão original francesa³ e tendo como referência uma versão brasileira⁴ e ainda o filme *In Camera*⁵. Foram efectuadas algumas adaptações ao texto original, não alterando a dinâmica das personagens ou o rumo da acção, mas contornando uma série de referências datadas que se distanciavam do que pretendia levar à cena – sobretudo alguns maneirismos linguísticos. Durante os ensaios, outras adaptações foram sendo criadas entre mim e os actores, com as necessidades que a cena impunha na prática e também por sugestão do orientador.

Apesar de achar importante existir um respeito e entendimento do texto, creio ser primordial encontrar uma perspectiva pessoal perante o mesmo. Se não formos claros na nossa visão e se não a perseguirmos até às últimas consequências, iremos arrastar um trabalho assente num suposto entendimento das intenções do autor, que não será mais do que um espectro, seguro (?), pouco comunicante e desprovido de alma.

² WRESZIN, Michael, “Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist”, *The Tulane Drama Review*, Vol 5, Nº3 (Mar, 1961), p.42.

³ SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos* suivi de *Les Mouches*, Gallimard, Paris, 1947.

⁴ http://www.clube-de-leituras.pt/upload/e_livros/clle000073.pdf

⁵ SAVILLE, Philip, *In Camera*, baseado na peça de Jean-Paul Sartre, BBC, UK, 1964 - http://www.imdb.com/title/tt0432894/?ref_=fn_al_tt_3

Encarei a tradução de *Huis Clos* não como uma tradução literal, mas antes como um olhar sobre a obra e os seus sentidos, assumindo um resultado final que se aproxima de uma reescrita da peça – fazendo escolhas perante o texto que estreitam sentidos, optando por fazer breves colagens entre falas da mesma personagem, cortando falas intercalares de outras, criando assim momentos mais extensos que não estavam previstos pelo autor, sendo sempre fiel ao conflito de cada um dos personagens e à acção, mas tecendo, a cada escolha, a dramaturgia a seguir.

Fugi claramente de dois aspectos que por gosto, incapacidade de resolução ou entendimento tornavam a peça difícil e complexa: alguns momentos extensos e repetitivos em redor de questões filosóficas – dado que Sartre usava o teatro para experimentar as suas teorias – e outros momentos que convocavam um tipo de teatro que não estava interessado em trazer para esta criação. As escolhas que fui fazendo começaram por isso a decidir muito precocemente as linhas de criação e dramaturgia, onde deixou de caber muita coisa prevista pelo autor.

Os ensaios começaram com leituras da minha versão da peça⁶. A cada leitura, ia sendo levantado o universo que esta convocava. Não houve tempo para leituras paralelas, improvisações e debates filosóficos sobre o existencialismo de Sartre. Limitei-me a trabalhar com as escolhas que anteriormente tinha feito ao traduzir, e confiei nos instintos dos actores para me devolverem sentidos que ainda não tinha tido maturação para descobrir.

Confiando nas minhas escolhas de tradução, convenci-me que poderia optar pelo título *Inferno*, rejeitando o título original francês (que era indecifrável para a maioria das pessoas), e as restantes adaptações (*No Exit*, *Entre quatro paredes*, *À porta fechada...*), pois nenhuma me fazia relacionar com a essência da peça. Ao chamar-lhe *Inferno*, estava a criar no espectador um conhecimento prévio do lugar da acção, fazendo-o relacionar-se com o imaginário colectivo que temos sobre o ‘inferno’, para que quando visse a cena, tivesse a mesma admiração do personagem - “Então é isto? Assim?”.

⁶ Anexo 1 - SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos*, tradução e adaptação de Rui Neto, s/publicação



Inferno foi o título adoptado para as apresentações em Carnide. No entanto a congénere francesa da Sociedade Portuguesa de Autores que detém os direitos de Sartre proibiu o uso de outro título que não o original francês, e aquando da apresentação na Comuna o título passou a ser *Huis Clos*.

A maior alteração textual que fiz foi condensar num monólogo⁸ a primeira cena da peça, entre o criado e 'Joseph Garcin', cortando a personagem do criado da peça. Inicialmente estava previsto ser eu a interpretar essa personagem, mas fui sempre adiando esse trabalho para dar mais atenção ao resto da peça. O trabalho foi-se desenvolvendo até ao ponto em que deixei de sentir a necessidade de incluir a personagem do criado. Essa alteração era mais uma das razões para querer chamar *Inferno* ao espectáculo, pois na cena cortada era dada informação sobre o espaço e a conduta das personagens nele, que o título ajudaria a desbravar.

Uma decisão importante foi também a mudança do nome do personagem 'Joseph Garcin' para 'José Garcia', bem como a anulação de qualquer referência geográfica das personagens - com excepção de 'Estelle Rigault', que manteve a origem parisiense, como traço relevante do seu carácter. A alteração do nome para 'José Garcia' pretendia uma relação empática com o espectador português e com a sociedade actual. Apesar de o autor se traduzir também pelas referências que possui na sua escrita, tais referências retiravam o lado universal das suas questões filosóficas,

⁷ Fotografia de Ana Pessoa, do primeiro ensaio de leitura no Teatro de Carnide, 2012.

⁸ Anexo 1 – SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos*, tradução e adaptação de Rui Neto, s/publicação, p.1

para as remeter para problemáticas de uma outra nação e de um outro tempo. Trazer para a cena o ‘José Garcia’ não era *aportuguesar para facilitar*, mas antes levar a peça mais perto do público em questão, e não o fazer perder tempo da acção a questionar a estranheza do nome em francês, e todas as questões secundárias que isso acarreta – e que às vezes são entraves à crença na convenção teatral. Como a personagem ‘Ines Serrano’ tinha já um nome potencialmente português, a diferença iria ser marcada pelo nome da personagem ‘Estelle Rigault’, reforçando assim o seu carácter e singularidade.

Os maneirismos linguísticos do original francês foram difíceis de contornar. Alguma afectação das personagens ficou resolvida com a forma de tratamento que optei: no início todos se tratam por ‘você’; depois a Inês pede a Estelle que a trate por ‘tu’, mas Estelle não consegue – com algumas excepções propositadas; Inês passa a tratar Estelle sempre por ‘tu’, e José Garcia sempre por ‘você’, até ao fim; Estelle trata Inês por ‘você’ e José Garcia por ‘tu’; José Garcia trata Estelle por ‘tu’ e Inês por ‘você’. Isto parece rebuscado, mas dilui-se na acção e no carácter das personagens, e sobretudo é extremamente importante para manter as dinâmicas propostas pelo autor.

Existiam referências geográficas relacionadas com ‘Joseph Garcin’, que foram retiradas - nomeadamente sobre a fronteira e a fuga para o México. Apesar do cunho histórico que apontam, não as achei relevantes para a acção, preferindo dar ênfase à necessidade de liberdade do personagem:

José Garcia – (...) eu queria ter a minha liberdade de escolha, as minhas convicções. Então apanhei o comboio, fugi... mas eles apanharam-me na fronteira.

Estelle – Ia para onde?

José Garcia – Para longe. Só queria voltar a abrir um jornal pacifista.⁹

⁹ Anexo 1 - SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos*, tradução Rui Neto, sem publicação.

Huis Clos é uma peça moral. Essa moral é o que faz a visão existencialista ganhar forma e dinamizar o conflito entre as personagens. Sartre compõe as personagens com características que socialmente podem ser condenáveis, mas torna-as dependentes e incompatíveis entre si: um homem adúltero e desertor, uma mulher adúltera e infanticida, uma lésbica que levou a amante ao suicídio. Perante estas personagens somos imediatamente implicados e obrigados a tecer um juízo de valor, baseado na nossa própria moralidade. Esse olhar que Sartre nos impõe é o mesmo pelo qual as personagens se debatem em cena, tornando-nos peça activa na problemática filosófica. As personagens, por seu lado, encontram no outro o que precisam mas estão condenadas à impossibilidade de realização, confrontando-se com uma existência aprisionada no outro - onde só têm acesso àquilo que são pelo reflexo do outro - representando uma equação matemática cujas combinações possíveis são sempre nulas de concretização.

“No Exit is a moral play. It is a play of character according to Aristotle’s definition: “Character is that which reveals moral purpose, showing what kind of things a man chooses and avoids”. It shows what kind of things three people chose and avoided to earn for themselves eternal damnation. It shows what kind of things they continue to choose and avoid even in hell. What is hell? It is to be a botched character and to be forever imprisoned with other botched characters. (...) A joins B, against C, then B deserts to C in order to fight A, then... the psychological and histrionic possibilities of his formula are full exploited.”¹⁰

Apesar de *Huis Clos* suscitar muitas dúvidas quanto ao género que representa – muitas vezes apelidado de *melodrama* ou *melodrama filosófico* – creio ser possível aproximar esta peça do género trágico¹¹. Não é uma tragédia grega com temas clássicos, mas antes uma tragédia do homem do século XX. Tem nela os elementos funcionais para a tragédia acontecer – o herói, o lugar mitológico, a entidade divina

¹⁰ BENTLEY, Eric, *The playwright as thinker*, Harvest HBJ, p.198.

¹¹ “For Sartre, man is defined as a free being, who chooses his own identification when confronted with the necessities of a “limit” situation. (...) Sartre’s theater derives from the Cornelian tradition which shows will at the very core of passion. There is also a return to the Greek conceptions of tragedy, where a passion was always the assertion of a right. (...) The study of the conflict of characters, then, is replaced by the presentation of the conflict of rights (...). His plays are short and violent, centered in general on a conflict of rights, written in a sparse, extremely tense style, like and yet unlike everyday speech, with but few people thrust into a situation where they must make a choice.”, LEAVITT, Walter, “Sartre’s Theatre”, *Yale French Studies*, No.1, Existentialism (1994), p.105.

que dita as regras, o presságio feito pela personagem 'Inês Serrano'¹², e a lucidez da condição em que se encontram - que é a resposta trágica da peça. Um inferno que não tem que ser na morte, mas sim inerente à condição do homem. No caso de *Huis Clos*, não existem figuras mitológicas, repescadas de outras tragédias clássicas (como acontece em *As Moscas*), mas existe a tentativa de o homem querer ser Deus:

"... although men have this passion to become God, in order to have complete consciousness, i.e. to create their own image of themselves and to have control of the Others' image, such a feat is impossible because God himself is a contradiction."¹³

Neste ponto, encontramos algumas correspondências com Albert Camus, na peça *Calígula* ou no ensaio *O Mito de Sísifo* – o homem é inexplicavelmente atraído para o desconhecido, neste caso a busca de sentido para a sua existência. "Comum a Sartre e a Camus (...) são aspectos como: a tomada de consciência lúcida e brutal do horror da condição humana; a passagem pelo desespero e o recurso ao sentimento de liberdade para sair dele; a vontade de escapar à anarquia por uma ética e uma política fora da ordem burguesa e da ordem cristã; a desconfiança nietzschiana em relação a todo o absurdo perturbador da consciência e a todo o sucedâneo da ideia de Deus; o apelo à solidariedade como único valor social positivo"¹⁴. Todas estas características estão presentes em *Huis Clos*.

"...Sartre's plays are not tragedies, nor are they comedies. They are, as he has stated, "eternal situations" in which each character is "nothing more than the choice of an issue".¹⁵

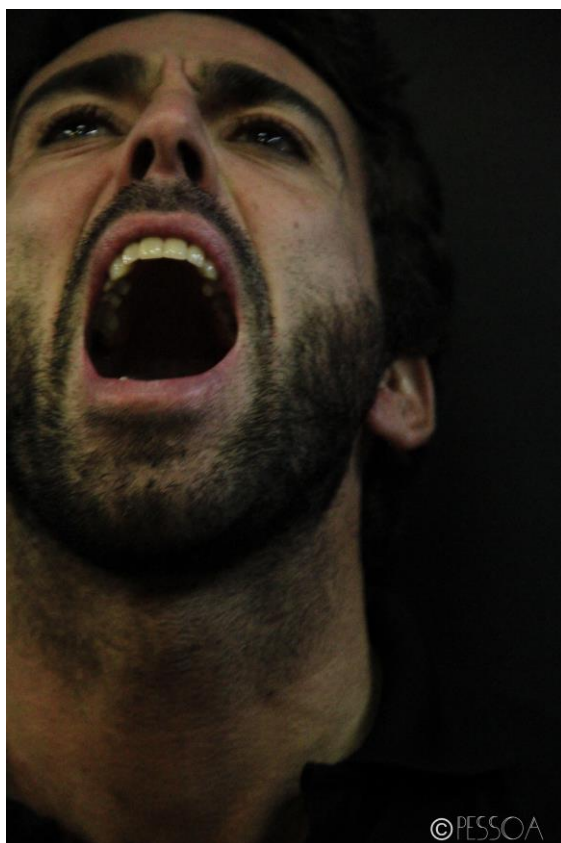
¹² "Só falta aqui uma coisa: o carrasco. A não ser... que nos tenham deixado entregues a nós mesmos. (...) Cada um é o carrasco dos outros dois." – SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos*, tradução e adaptação de Rui Neto, s/publicação, - Anexo 1

¹³ WRESZIN, Michael, "Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist", *The Tulane Drama Review*, Vol 5, Nº3, Mar, 1961, p.39.

¹⁴ RIBEIRO, Hélder, *Do absurdo à solidariedade – a visão do mundo de Albert Camus*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996, p.140.

¹⁵ WRESZIN, Michael, "Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist", *The Tulane Drama Review*, Vol 5, Nº3, Mar, 1961, p.39

Seja qual for o género em esta peça se enquadre, a filosofia de Sartre precisa do teatro, serve-se dele, para se experimentar e tornar visível, e até poderíamos dizer que é o teatro que cria a sua filosofia.



¹⁶ Fotografia de Ana Pessoa, com Miguel Damião em ensaio, 2012.

I.2. O elenco e a equipa¹⁷

O elenco foi escolhido por mim, com excepção de uma actriz que foi imposição do Teatro de Carnide, de forma que a criação não lhes fosse totalmente alheia. Assim contei com as actrizes Carla Chambel e Sofia Ângelo e o actor Miguel Damião.



18

A escolha da Carla Chambel e do Miguel Damião não foi apenas uma coincidência de interesses e disponibilidades. O Miguel Damião tinha colaborado numa anterior criação (Luto¹⁹) e tínhamos adquirido uma boa dinâmica de trabalho. Com a Carla Chambel havia um desejo antigo de trabalharmos juntos, mas acima de tudo, era uma actriz muito segura e muito profissional, com uma entrega que era necessária para atingir um resultado que fosse mais do que um exercício de encenação. A Sofia Ângelo tinha uma dinâmica adquirida do trabalho prévio com o Teatro de Carnide, e era recém-licenciada da Escola Superior de Teatro e Cinema, o que me fazia crer estar disponível e interessada neste desafio.

¹⁷ Ver Anexo 2

¹⁸ Fotografia de Ana Pessoa, Carla Chambel, Miguel Damião e Sofia Ângelo em ensaio, 2012.

¹⁹ www.projecto-luto.blogspot.pt

Inicialmente, pensei em desempenhar o papel do criado, que aparece sobretudo na primeira cena com 'Joseph Garcin' (ou 'José Garcia', na minha tradução), mas tal não chegou a acontecer. Isso possibilitou-me, posteriormente, substituir o Miguel Damião nos espectáculos no Teatro da Comuna, que se tornaram incompatíveis com outros trabalhos impossibilitando-o de integrar o elenco.

A equipa disponibilizada pelo Teatro de Carnide contava ainda com Rita Carrilho, no *design* de cena, João Rafael Silva, responsável pela montagem e operação de luz e som e o senhor António Silva, carpinteiro residente do Teatro de Carnide. A Rita Carrilho foi uma ajuda preciosa na criação do espaço cénico, ajudando a manter uma estética minimalista e depurada, com soluções cénicas eficazes e a trazer uma concretização simplificada às minhas ideias. O senhor António Silva foi quem construiu o cenário, arranjando soluções técnicas para a criação do projecto cenográfico previsto. O João Rafael Silva montou e experimentou comigo as opções para o desenho de luz desta criação e foi responsável pela operação de todos os espectáculos. A montagem e desmontagem só foram possíveis com a ajuda desta equipa.

Numa primeira fase tivemos também um produtor que iniciou o projecto, mas depois o trabalho de produção foi assegurado por mim e pela direcção do teatro Carnide. Na segunda fase, com o distanciamento da própria estrutura do Teatro de Carnide, fui então totalmente responsável pela produção executiva. Contámos ainda com fotografias de cena de Ana Pessoa e Ana Lopes Gomes, das quais foram feitos os materiais de divulgação para ambas as fases, e com as fotografias de cena de Madalena Brandão, que foram o veículo de divulgação do espectáculo nas redes sociais e nos *media*. E ainda a Ju Godinho, uma cabeleireira que se disponibilizou a fazer o acompanhamento do espectáculo em ambas as fases.

Durante todo o processo, a presença do orientador Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro, foi fundamental. Não condicionando em nada o ritmo próprio da criação, foi chamando atenção para os detalhes do que íamos apresentando e questionando as opções que fui fazendo. Mesmo que nem sempre me fosse possível seguir as suas orientações, o pensar nelas ajudou-me a saber defender as minhas escolhas e a tirar

maior partido delas. Em especial no Teatro da Comuna, em que era essencial um olhar exterior, visto eu estar em cena e não conseguir ter noção da dinâmica do espectáculo e dos acertos a fazer. Algumas decisões de encenação/direcção de actores/cenografia passaram a cumprir mais do que meras soluções, passando a ser “momentos” significativos e reflectidos, trazendo coerência e solidez ao trabalho.



²⁰ Fotografia de Ana Pessoa, primeira reunião da equipa, Teatro de Carnide, 2012.

I.3. Espaço Cénico

I.3.1. Cenário²¹

O dispositivo cénico ficou definido logo no final do primeiro ensaio de leitura. Havia algumas dúvidas – estéticas e financeiras - sobre que materiais e recursos nos seriam possíveis, mas as linhas gerais foram ali lançadas: uma caixa, com a ideia de barras/gradeamento que não fosse muito impositivo, visualmente muito *clean* e minimalista, e uma luz genericamente fria. Afastámo-nos, desde o início, de um espaço cénico realista, com elementos de uma sala estilo *Segundo Império*, como é descrita. Era importante não haver espelhos – pois essa é uma premissa para o jogo teatral da peça – e que fosse um espaço delimitado, não muito grande, mas que sugerisse algumas limitações de movimentação. Com a necessidade de tornar essa zona num plano diferente do resto do espaço, a opção mais viável foi a utilização de estrados. Os estrados disponíveis tinham um sistema de elevação hidráulico, mas que não funcionava, e acabaram por ser utilizados na sua posição mais baixa.



22

²¹ Ver Anexo 7

²² Fotografia de Rui Neto, montagem no Teatro da Comuna, 2013

A ideia de caixa (cubo, prisão, câmara fechada, foram algumas das palavras-chave que perseguimos) foi concretizada com a colocação de uma série de cabos de aço, na vertical, que permitiam visibilidade e delimitação do espaço. Esses cabos tinham diferentes espaçamentos entre eles: ao fundo, para marcar o ponto de fuga, os espaçamentos eram de 10cms; nas laterais eram de 20cms; e na frente eram de 40cms.

Apenas no espaço do Teatro da Comuna optei por colocar uma cortina de cabos na frente da plateia, com espaçamento de 50cms – criava maior equilíbrio entre os espaços, numa quase extensão da cena, e a hipótese de inverterem os seus sentidos – a plateia passa a ter as mesmas características e o potencial para ser cena. O texto aponta para a hipótese de existirem outras salas, idênticas àquela onde os personagens se encontram, e a plateia pode cumprir ficcionalmente esse papel – em termos cénicos, a plateia passou a fazer parte do cenário, passou de um lugar convencionalmente fora, para ser um espaço dentro.

A decisão mais complicada foi o tipo de bancos/assentos/cadeiras que se iria fazer para a cena. Esta decisão era importante, porque a peça sublinha a existência de três espaços distintos para cada uma das personagens, como se houvesse lugares marcados, onde passam a maior parte do tempo em cena. Tudo apontava para zonas individuais, posicionadas frontalmente e com cores distintas. Na minha pesquisa tinha-me deparado com inúmeras encenações com os bancos de cena dispostos em 'I_I', ou os três numa linha frontal com a plateia. Eu queria rejeitar essas opções porque acreditei que se poderia criar algo de novo - no entanto queria experimentar o que melhor serviria a cena, em vez de começar a explorar outras opções só por serem diferentes.

No decorrer dos ensaios, fizemos várias experiências com posicionamentos diferentes dos bancos e com bancos com diferentes comprimentos. As cadeiras ficaram postas de parte, porque eram objectos demasiado protectores, rapidamente os actores se tornavam íntimos do objecto e demasiado fechados. Qualquer que fosse a opção a tomar, o objecto escolhido teria que ser fixo ao chão, não permitindo nenhuma movimentação ou manipulação. A solução veio quando deixei de procurar

um objecto para procurar um lugar – as personagens tinham um lugar reservado para si, esse lugar permitia eventualmente o sentar, mas não deveria ser essa a sua função imediata e exclusiva. Era um lugar, inicialmente vazio, e era a forma como cada um explorasse esse lugar que iria fazer dele o que fosse – não queria que esse lugar/objecto fosse imediatamente reconhecível pela sua função ou que tivéssemos um igual em nossas casas.



23

Chegámos a uma opção, fruto dos ensaios com os actores: em vez de três bancos/cadeiras criámos uma peça única com três assentos, sem costas, unidos no centro com um pé comum. Esta opção apresentava-se, por si só, como um novo espaço cénico dentro do espaço cénico - o centro de si mesmo, aglutinando a acção em seu redor, não prevendo outro centro para além de si mesmo. Qualquer outra opção (i.e. três cadeiras), dispostas frontalmente iria delimitar o centro mas não ocupá-lo. Esta opção permitia centrar a acção maioritariamente num sítio conjunto (em vez de disperso em três zonas/bancos distintos) e possibilitava espaço livre em volta, e sobretudo era algo que nunca tinha visto como cenografia de nenhuma encenação de *Huis Clos*.

²³ Fotografia de Rui Neto, peça cenográfica, Teatro de Carnide, 2012.

No entanto o poder dessa peça cenográfica, tornava-a demasiado central no espaço e marcava o horizonte do olhar, sendo demasiado impositiva. Tinha receio que a sua forma fosse condicionar a dinâmica dos actores, e se fosse impor à representação. Para permitir que todos os actores ficassem o mais visíveis possível para o público, cada assento teria uma altura diferente. Essa seria a forma distintiva de cada banco (pela altura dos assentos em vez do sistemas de cores que o texto apontava).

Essa peça permitia um posicionamento em que as personagens deixavam de ser obrigadas a uma frontalidade do olhar entre si, podendo facilmente dar as costas e fugir da pressão desse olhar. Nessa opção cenográfica residia um dos pontos mais delicados de encenação. Seria isto um erro de encenação? Numa primeira linha de pensamento, penso que sim. De facto um dos pontos da filosofia de Sartre reside na importância do olhar dos outros sobre nós, e do nosso olhar - sendo nós os 'outros' para os outros. Ao permitir que houvesse essa hipótese de fuga dos actores/personagens, estaria a evitar/aligeirar um dos pontos-chave do conflito.



²⁴ Fotografia de Ana Lopes Gomes, ensaio geral, Teatro de Carnide, 2012

Indo em defesa da minha opção cenográfica, acho que o confronto com o olhar do outro é importante inicialmente, especialmente para o público, que precisa de ver materializado o incómodo dos personagens nesse confronto de olhares. Garantindo que esse ponto se torna perceptível para o público, o real confronto das personagens é com as consequências desse olhar, iniciando-se um confronto interior que não está dependente do posicionamento dos bancos.

Nesta peça, a problemática de *ver* e *ser visto* pode ser analisada segundo várias camadas: conflito individual/interior (de quem vê ou é observado); confronto em relação (em busca da sua própria definição/ definição do outro); os pontos de vista no teatro (palco e plateia/ público e espectáculo/ espectador e actor - quem vê e quem é observado);

No teatro, temos um sítio (cena) onde é dado a ver, e um sítio (plateia) de onde se vê. A correspondência entre estas duas zonas é o primeiro nível por onde nos podemos começar a aproximar da filosofia de Sartre. Creio que essa era uma premissa do autor, e um dos motivos por se servir do teatro para desenvolver a sua filosofia. O teatro é o local que serve esta inter-relação de *ver e ser visto*, numa espécie de convenção de *visibilidade* e também dependência. A ideia de que “o Inferno são os outros”, frase que quase remata esta peça, co-relaciona estas duas zonas – tanto na lógica espacial [palco/plateia], como na lógica funcional [público/espectáculo], como na relação pessoal [espectador/actor]. Estas diferentes perspectivas acrescentam camadas à discussão filosófica da peça, ao mesmo tempo que são parte integrante daquilo que chamei o *lugar-teatro*.²⁵

As personagens têm visões do mundo exterior a elas, o mundo dos vivos, ao qual têm acesso mas não podem provocar qualquer tipo de alteração – numa dupla correspondência entre espectador/’os vivos’ e os actores/personagens. Um dos detalhes da encenação residia no facto de quando chegava o momento da mítica frase “O Inferno são os outros”, as luzes da plateia subiam por breves momentos, revelando o público durante o espectáculo. Assim, a plateia passava a ser o sítio para onde se

²⁵ ‘lugar-teatro’ - o conjunto de camadas de entendimento que podemos reunir no teatro, que são intrínsecas ao aparente facto de ver teatro. Essas camadas vão desde o posicionamento e dinâmica do espaço, relacionando palco/plateia, até à relação espectador/actor/personagem sendo essenciais para a crença na convenção teatral.

olha, numa duplicação do seu papel funcional no teatro – e em simultâneo, deixava escapar a ideia que o teatro, sem um público que lhe dá visibilidade, desaparece, e é esse o seu *Inferno*.

O espectador é *voyeur*, a maior parte do tempo protegido pelo escuro da plateia, anónimo, observador, conferindo existência e dando visibilidade ao que surge em cena - olha e cria o seu ponto de vista, os seus rótulos, numa análise singular e constante das personagens e dos actores (é o olhar do ‘outro’ que Sartre explora na sua visão existencialista). O que acontecer no teatro vai com quem lá esteve e observou e só assim, com essa multiplicidade de olhares e com a existência conferida pela visibilidade do ‘outro’, é que o teatro se concretiza.

“The creative act is only an incomplete and abstract moment of the production of a work. (...) There is art only for and by others.”²⁶

O actor, iluminado na cena, tornado visível, consciente da sua exposição perante o público, disfarça a sua condição com a convenção da *4ª parede* – no entanto sabe que está a ser observado, e é essa certeza que o faz progredir na sua acção e é o olhar dos outros que lhe confere sentido.

No caso das personagens, a peça sugere que o espaço em que se encontram está sob observação – nada é feito ao acaso e tudo tem um propósito preciso (e na realidade, como espaço de cena, está sob o olhar do espectador, o que lhe confere o ponto de vista de Deus). As personagens têm que se confrontar com os olhares umas das outras, ao mesmo tempo que têm visões de uma realidade passada – nesta encenação, num olhar direccionado para o público quebrando com a convenção da *4ª parede* nesses momentos.

Cada personagem calcula que possa estar a ser observada, monitorizada, controlada por alguma entidade – uma espécie de *Big Brother* divino que o colocou naquela situação. Alguém que se sente observado irá ter reacções diferentes das que

²⁶ SARTRE, Jean-Paul, *apud* RAU, Catherine, “The Aesthetic Views of Jean-Paul Sartre”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 9, Nº 2 (Dec. 1950), pp. 139 e 140.

teria numa situação normal. Existe a preocupação com o 'outro', as expectativas que tem, a imagem que está a transmitir, ao mesmo tempo que existe a sensação de invasão e violação de uma intimidade. Se for um 'outro' anónimo acrescenta ainda a ideia de perigo e de incerteza, tornando imprevisível e indecifrável o espectro de acções possíveis.

Este hipotético (ou não) olhar exterior sobre cada um obriga a uma confrontação com o íntimo e com a imagem que constituímos sobre nós próprios. Assim a comunicação entre personagens abre ainda uma nova camada de entendimento: cada um torna-se visível aos olhos do outro, sendo em simultâneo 'quem vê' e 'o que é visto'. Há uma invasão de um território privado e todos passam a ser expostos ao olhar do outro. Sob esse olhar, cada um debata-se por se encontrar, questionando as suas próprias certezas e dividindo-se entre a definição que tem de si e a forma como os outros o vêem. A ideia de vítima e carrasco, que percorre toda a peça, é assim materializada nestas linhas de olhar que se cruzam: cada um é o carrasco de quem está a observar e a vítima enquanto observado pelos outros.

"As Sartre has claimed, "man's original fall is the existence of the Other".²⁷

A verdade absoluta começa com a tomada de consciência de nós próprios, tal como afirma Sartre em *Existentialism*: "every theory which takes man out of the moment in which he becomes aware of himself is, at its very beginning, a theory which confounds truth."²⁸

Sartre defende a liberdade do indivíduo, sendo este um ser livre que actua no mundo. "The individual chooses himself, not *in vacuo* but in the world. The world of the choice is a world of facts (...) He chooses himself in face of these facts, but the facts do not determine his choice. It is the choice which gives meaning to the facts."²⁹ Essa visão de liberdade individual altera-se com a presença do 'outro'. Nesse confronto

²⁷ WRESZIN, Michael, "Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist", *The Tulane Review*, Vol 5, N° 3 (Mar, 1961), p.40.

²⁸ SARTRE, Jean-Paul, *Existentialism*, trans by Bernard Frechtman, New York, 1974, p.43.

²⁹ ADLER, Franz, "The Social Thought of Jean-Paul Sartre", *American Journal of Sociology*, Vol.55, N.3, (Nov, 1949), p.288.

cada um é simultaneamente o 'outro' e si mesmo. Começa aqui a construção mental sobre o outro, a análise, a rotulagem, a construção de uma imagem. Essa imagem que se tem do outro é intransmissível, mesmo por palavras ou confissão de alma: é complexa, angular, e até variável segundo condicionantes indecifráveis. A imagem que cada um tem de si e quer passar aos outros será, à partida, a melhor possível, ou pelo menos de acordo com as nossas expectativas, e o confronto aumenta se tal não for assim recepcionado pelo outro. De seres livres e actuates, ficamos sujeitos ao julgamento dos outros. Passamos a ser para o mundo aquilo que a maioria pensa de nós, e será essa a definição que farão de nós. Assim, sem outras referências que possamos agarrar, sem provas, sem argumentos possíveis de atingir os outros, seremos aquilo que os outros pensam de nós. A morte apenas cristaliza os nossos actos e as percepções dos outros sobre nós mesmos, e perante a impossibilidade de mudança seremos aquilo que os outros se lembrarem de nós ou melhor, seremos o ponto de vista dos outros sobre nós com as marcas da imaginação e do esquecimento próprias do tempo passado.

"The only thing that is important is that these people are in a situation where there are others – Hell means, ultimately, the impossibility of indifference."³⁰

Na impossibilidade de as personagens se verem a si próprias, só se podem ver pelos olhos dos outros. Encontram-se no reflexo do 'Outro'. Nessa medida o ponto de vista é coincidente com o ponto de fuga – pode não ser coincidente face às expectativas e correspondências emocionais, mas é coincidente enquanto movimento reflexo. "Aquilo que se via era como a própria verdade", diz Antonio Manetti a propósito da famosa experiência da *Tavoletta*.³¹

Nesta complexidade de movimentos subjectivos, creio que a necessidade de as personagens serem permanentemente subjugadas ao olhar do 'outro' se torna uma opção cénica, mais do que uma necessidade primordial – ainda mais se isso depender

³⁰ LEAVITT, Walter, "Sartre's Theatre", *Yale French Studies*, No.1, Existentialism (1948), p.104, sobre as personagens de *Huis Clos*.

³¹ "O primeiro dispositivo de realidade virtual de que temos notícia se confunde com o próprio nascimento da perspectiva (...) A Tavolleta teria sido inventada por Brunelleschi para demonstrar a visão espectacular da perspectiva, fazendo coincidir o ponto de vista e o ponto de fuga.", PARENTE, André, *O Virtual e o Hipertextual*, Editora Pazulin, Rio de Janeiro, 1999, pp.48 e 49.

da disposição frontal dos bancos em cena. A cenografia, ao ter unidos os três bancos numa peça única, sublinha o facto de cada personagem estar sujeita a essa relação de proximidade, a ouvir tudo, a sentir todos os movimentos, os cheiros e respirações, a ver o outro num permanente *zoom*, mesmo quando alguém tenta escapar com o olhar.

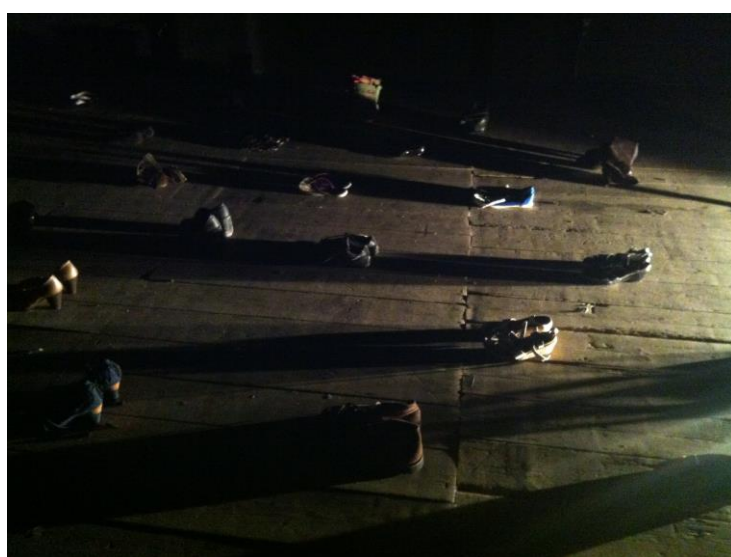
Na versão em Carnide, os actores estavam demasiado de costas uns para os outros, partindo desse '*estar*' como principal forma de comunicar com os restantes. No entanto, na Comuna, tentei que essa nunca fosse uma zona segura, que todos os personagens estivessem em permanente alerta, vigilantes e inseguros, sem instaurar a distância como possibilidade inicial.

Os estrados foram cobertos com alcatifa cinzenta para unificar a superfície. Para não estragar a alcatifa os actores ensaiavam descalços. Essa condicionante definiu a cena – achei que dramaturgicamente faria sentido as personagens deixarem os sapatos fora de cena (como elemento que os trouxe até ali e os fez caminhar pela vida) e ficarem descalços. A imagem dos sapatos sozinhos em cena remetia-me para despojos de guerra e campos de concentração nazis, onde se empilhavam os pertences dos mortos, se retiravam os sapatos aos presos para dificultar a fuga. Como foi uma decisão muito em cima das apresentações de Carnide, os únicos sapatos em cena eram os respectivos de cada personagem. No entanto a imagem de um mar de sapatos continuava a inundar-me o pensamento.

Tendo em vista a fase no Teatro da Comuna e com a margem de tempo de que dispunha até lá, pensei reunir o maior número de sapatos que conseguisse. A solução mais eficaz foi lançar um repto no *Facebook* a pedir sapatos usados³². A ideia era levar as pessoas a darem sapatos que já não queriam (de qualquer tipo e tamanho) de modo a poder construir a cenografia que tinha em mente, com a promessa que após a concretização dos espectáculos os sapatos seriam entregues a instituições de solidariedade. Muitas pessoas contribuíram, consegui reunir cerca de 120 pares de sapatos que depois foram entregues na Cáritas de Lisboa³³. A ideia do uso dos sapatos

³², ³³ Ver Anexo 6

não poderia alterar o funcionamento da cena já criada anteriormente, nem vir a tornar-se central, essencialmente porque não tinha a certeza da quantidade de sapatos que iria conseguir reunir, e disso dependia a sua utilização. Na impossibilidade de criar montanhas de sapatos, decidiu-se aproveitar a profundidade da sala no Teatro da Comuna, e fazer uma instalação com os sapatos.³⁴ Foram alinhados em forma de leque ao fundo da cena, iluminados por uma luz rasteira, que varria toda a área. Essa luz só acendia com a entrada em cena das actrizes, que desde o início já estavam no espaço da instalação, descalçavam os seus próprios sapatos e os deixavam nessa instalação antes de entrar nos estrados de cena.



35

Houve alguns elementos apontados pela peça original que mantivemos em perspectiva durante grande parte do tempo de ensaio, mas com o desenvolver do trabalho, deixaram de fazer sentido:

- Campainha: era um elemento muito presente na peça, a que os personagens recorriam ao início, e que marcava uma falsa esperança de ajuda. Inicialmente, pensei em colocar a campainha no chão, como uma espécie de pedal de emergência, mas após alguns ensaios optei por não colocar este objecto em cena, porque era maioritariamente manipulado na sequência da cena com o criado (personagem cortada nesta adaptação) e deixara de fazer sentido;

³⁴ Ver Anexo 5

³⁵ Fotografia de Rui Neto, *Huis Clos*, Teatro da Comuna, 2013.

- Porta: elemento central, que no fundo é o que materialmente os confina àquele espaço. Optámos por uma porta de luz sobre os estrados de cena, com uma duplicação ao fundo, através da iluminação de uma entrada existente na estrutura arquitectónica de ambos os espaços onde apresentámos. A porta perdeu a importância que teria se fosse materializada num objecto concreto e convencional. Traria para cena a eminência do desconhecido que se pode esconder atrás dela e surpreender a qualquer momento. Permitiria também uma reflexão sobre qual a perspectiva com que se quer olhar para ela: se é a porta que os coloca fora do mundo/vida – *OUT* - impedindo-os de entrar num outro espaço, ou se é a porta que os mantém aprisionados naquela sala – *IN* - colocando-os dentro de um espaço onde ninguém mais pode entrar. Ao não existir uma porta física, deixa de existir a presença de um objecto sobre o qual existiria uma permanente expectativa. Há um código que é instituído e compreendido sobre as entradas em cena, mas não existe nenhum conflito latente nem a real hipótese de fuga – com excepção do único momento em que a porta se abre permitindo que optem por sair, o que não acontece. Durante todo o tempo, essa hipótese parece não existir, como se os personagens estivessem mentalizados que não há fuga possível.

- O Criado: com as opções dramáticas e cénicas que foram sendo tomadas, deixou de fazer sentido a sua presença. A opção foi transformar a primeira cena, que originalmente era um diálogo, num monólogo. Isso obrigou a repensar as entradas em cena das personagens. Estas deixavam de ser conduzidas até à área de representação pelo criado, tal como previa o texto original. A personagem 'José Garcia' já começaria em cena, mas as restantes teriam que entrar. Optei por colocá-las numa zona lateral de cena, estáticas, a aguardar a sua vez. O que as faria entrar seria uma deixa de luz que as conduzia até à cena.

- Os Sapatos³⁶: este elemento não estava previsto no texto original. Surgiu de uma contingência anteriormente referida. Colocados numa linha

³⁶ Ver Anexo 5

paralela à cena na versão de Carnide e numa instalação ao fundo de cena no Teatro da Comuna.

- O Batom – este objecto existia na versão do autor e aqui cumpriu a sua função. No entanto, como anulei outros adereços, este objecto passou a ser o único em cena, trazido por uma das personagens e manipulado por duas delas, e conferia cor à paleta de tons cinzentos usada, tanto no cenário como nos figurinos. Talvez a sua função tivesse sido muito básica, não dando espaço a que a experimentação fizesse alargar a sua importância e uso em cena. O potencial de um batom seria imenso se pensássemos fora das linhas da peça – poderia permitir escrever, pintar não só a boca, como qualquer parte do corpo, a própria roupa, o cenário. Poderia ser um elemento que começasse, gradualmente, a contaminar a cena e os personagens com a sua cor vermelha. Gostava de ter optado, na cena em que Inês pinta os lábios a Estelle, que Inês lhes pintasse mal, deixando-a borrada sem ela saber. Isso iria reforçar o jogo dos espelhos e do poder de cada um perante o outro. No entanto não consegui resolver o facto de a actriz ficar o resto do tempo com a boca borrada - limpar era complicado, sujava tudo e todos, e dadas as circunstâncias, optei por não o fazer. Ainda assim, como cheguei a transmitir essa ideia, a Carla Chambel, em alguns espectáculos, arriscava mexer-se no momento em que os lábios estavam a ser pintado pela Sofia Ângelo, de modo a ficarem ligeiramente borrados.³⁷

³⁷ Ver Anexo 12 – O vídeo em anexo é um dos exemplos disso.

I.3.2. Figurinos³⁸

As opções foram sempre na tentativa de evitar que o guarda-roupa fosse datado, tentando cumprir algumas indicações da peça que relacionavam os figurinos à acção. Assim era importante o José Garcia ter casaco e camisa, devido às constantes referências às “mangas de camisa” dos seus colegas de trabalho. Como a opção foi uma camisa branca que espelhava muito a luz quando se retirava o casaco em cena, optou-se, na versão apresentada na Comuna, por o actor usar um colete. Quanto à personagem Inês Serrano, era importante marcar alguma austeridade, mas com um estilo elegante e com elementos contemporâneos – uma camisa com alguma transparência, fechada e com meia gola. Para a Estelle, a opção mais óbvia seria um vestido - com a altura certa de decote e bainha de modo a tornar a actriz jovial sem ser demasiado infantil ou *coquette*.

Uma premissa importante era não aplicar demasiado esforço na elaboração dos figurinos de modo a parecerem “demasiado figurinos”. Era importante que fossem simples, que não marcassem demasiado ou chamassem à atenção, que fossem credíveis enquanto peça de roupa, que funcionassem bem no conjunto, mas que ao mesmo tempo, visto as personagens estarem mortas, que fossem credíveis como sendo as roupas com que foram enterrados.

Foi criada uma lógica cromática para a cena: dentro da área de representação a paleta seria o cinzento, com alguns detalhes brancos e pretos, onde a única cor seria a cor do batom manipulado em cena. Fora desse espaço, poderiam existir mais cores - particularmente as cores dos sapatos de cada personagem.

Para a Rita Carrilho – *design* de cena – era importante que ambas as personagens femininas tivessem um padrão na roupa. Estelle usava um vestido com bolas brancas, e Inês usava uma camisa com umas linhas verticais. Colocou-se a hipótese de forrar o colete do José Garcia com um padrão, mas não houve tempo para a execução. Todas as personagens tinham apontamentos de branco – camisa de José

³⁸ Ver Anexo 8

Garcia, pintas brancas no vestido de Estelle, as linhas verticais da camisa de Inês - mas toda a mancha geral era escura.

Apesar de funcionarem bem em conjunto, tive algum receio que tivessem um ar datado. É certo que não era relativo a um tempo preciso, mas em alguns momentos pensei que poderiam ser opções de vestuário numa qualquer montagem de uma das peças de Tchékov, devido a uma sobriedade sempre presente. O facto de os actores estarem descalços trazia para cena essa atmosfera bem como algumas referências dos judeus à chegada aos campos de concentração. Em qualquer dos casos, não achei que essas referências fossem algo contra o espectáculo ou que justificassem uma mudança de opção, pois serviam bem a cena e a composição dos personagens.

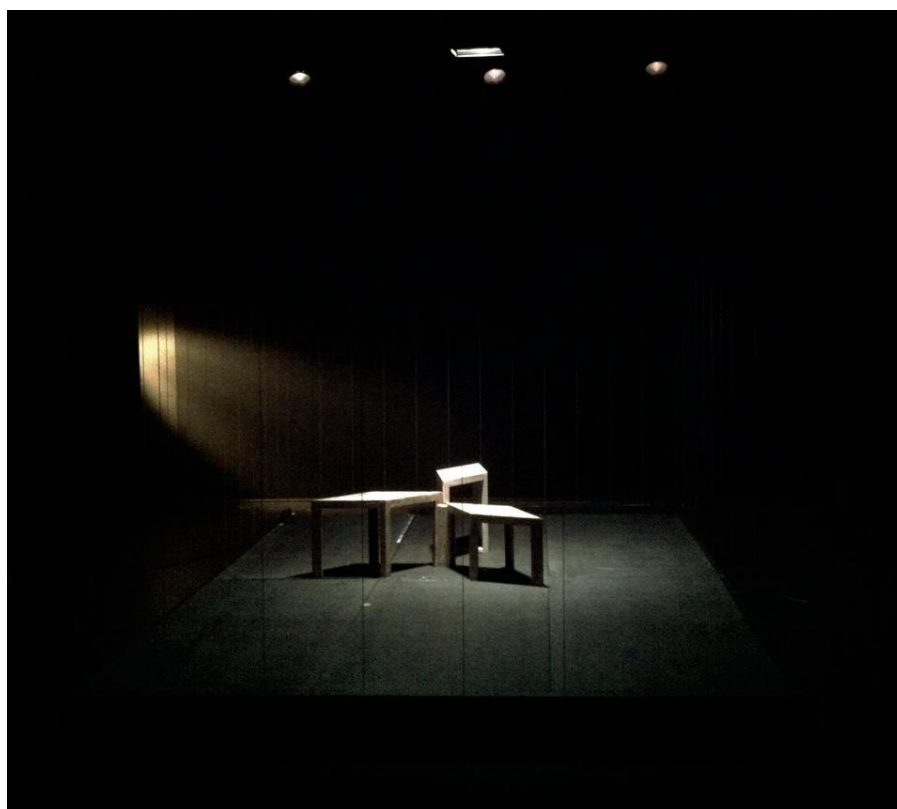
Os cabelos, sobretudo das atrizes, foram penteados pela Ju Godinho que se disponibilizou a acompanhar a carreira do espectáculo. Em Carnide, a Sofia Ângelo tinha tranças agarradas à cabeça, o que a ajudava a ter um ar mais duro, essencial na composição da personagem. A Carla Chambel tinha o cabelo solto com uma pequena trança que servia como bandolete. O Miguel Damião tinha risco ao lado com gel. Na versão do Teatro da Comuna achei que os cabelos deveriam ser menos estruturados. O meu cabelo ficava solto e naturalmente despenteado, a Sofia fazia um apanhado simples sem nenhuma trança, e a Carla tinha o cabelo todo apanhado, que apesar de ser um penteado mais elaborado ficava visualmente mais simples. Creio que esta última versão funcionava melhor tanto no conjunto como nas figuras individuais de cada personagem.



³⁹ Ju Godinho e Sofia Ângelo, na preparação dos cabelos na versão de Carnide, 2012

I.3.3. Luz

A luz teve, como já foi dito anteriormente, um papel importante pois cumpriu também uma função cenográfica. A mais significativa foi na arquitectura de um esquema que servisse a entrada dos personagens em cena e que tivesse a função de uma porta para o espaço – apagado=fechado / aceso=aberto; O percurso que os actores faziam até entrar dentro de cena era também acompanhado por luz que se antecipava aos seus movimentos – essencialmente na versão de Carnide; Aproveitando uma das entradas para o palco que o teatro nos oferecia, ao fundo da cena, criámos uma cortina de luz que funcionava como reforço dessa porta dentro da cena. No teatro da Comuna, como o espaço era mais amplo, foi criada uma instalação com os sapatos, e essa cortina de luz varria todo o fundo de cena e criava uma paisagem com outra significação⁴⁰.



41

⁴⁰ Ver Anexo 5

⁴¹ Fotografia de Ana Lopes Gomes, ensaio no Teatro de Carnide, 2012

Em termos dramaturgicos, uma luz tipo “interrogatório” sempre presente, com poucas mudanças de intensidade e sem outros efeitos seria aquilo que mais faria sentido. No entanto a luz de cena teria que ser pensada de modo a evitar uma série de sombras e a contornar uma deficiente visibilidade, acentuadas pelas marcações milimétricas e pela proximidade física entre os actores em cena. Fui por isso reduzindo o número de efeitos de luz que inicialmente tinha, até ficar com uma estrutura básica de iluminação, que só variava em determinados momentos – em particular durante os monólogos com as visões de cada personagem, como se fossem essas visões que os iluminassem, e nas entradas de cena com a porta de luz. O geral da acção decorria com níveis de luz quase constantes, havendo ligeiras compensações de mais ou menos luz, em determinados momentos.

A luz de público foi também montada de forma diferente do habitual no Teatro da Comuna. No lugar de ter projectores a incidir sobre a plateia como é hábito nos teatros, optei por criar um gradeamento na frente de público, com os cabos de aço igual aos usados em cena, apenas com abertura para as escadas da plateia. As escadas estariam na penumbra, e cada uma das laterais da plateia era iluminada pelas luzes apontadas para o gradeamento. Isto desenhava dois espaços de luz na plateia (plateia esquerda e direita) com alguma correspondência com o cenário.

Nas luzes dentro de cena foram usados filtros para dar uma luz mais fria, e no exterior da área de representação e na plateia os filtros usados criavam uma luz mais quente e amarelada. O propósito era transferir a luz quente para o espaço envolvente de cena, onde de certa forma estaria o mundo dos vivos (o sítio de onde vieram) e as recordações; e na cena ter uma luz mais fria e crua, numa alusão à morte, à luz de uma câmara frigorífica que, apesar de ser o “inferno”, é o espaço da eternidade onde nada muda, nada se altera.

I.3.4. Som

Uma das sensações que o texto original me passou aquando da tradução, foi a noção de ritmo e de tempo. O tempo das personagens fechadas na sala passava claramente noutro ritmo quando comparado com as visões dos vivos no mundo. O que seria do tempo se houvesse eternidade? Uma noite de insónias em que o tempo parece não passar, em que se ouvem os segundos no relógio numa atenção quase maníaca até estes perderem o ritmo e se irem perdendo até desaparecerem. Inspirado por essa sensação optei por colocar uma faixa de som permanente, desde a entrada de público, com o barulho dos segundos de um relógio. Esse som permanente não é mais do que uma nota que se repete constantemente, um segundo de tempo que se repete, e repete, até ficarmos presos nesse segundo. Para o público que entrava na sala havia o imediato reconhecimento do som de um relógio a marcar o tempo, para as personagens era o segundo em que estavam presas que se repetia eternamente.

“It is a Hell in which nothing happens over and over again. (...) Repetition is a grotesque phenomenon in a philosophical system that demands creativity as the foundation of freedom.”⁴²

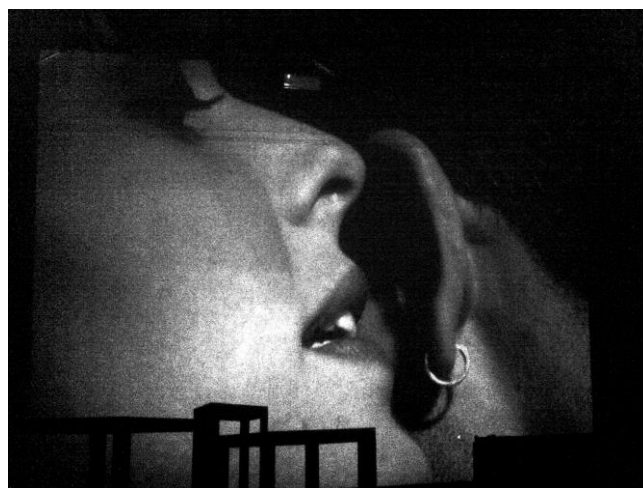
O som escolhido conferia também aos actores sentido rítmico e consciência das dinâmicas em cena. Apesar de o som estar mais direccionado para a plateia, os actores poderiam recorrer ao som para marcar tempos, pausas, movimentos, ir no tempo ou em contratempo. Na fase da Comuna, em que desempenhei o papel de José Garcia, servi-me do som para apurar tempos de movimentos, olhares e pausas, tudo passou a fazer parte de uma partitura cujo compasso estava a ser permanentemente marcado.

⁴² WRESZIN, Michael, “Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist”, *The Tulane Drama Review*, Vol.5, N.3, 1961, p.p. 41, 42

I.3.5. Vídeo⁴³

Uma das grandes referências quando iniciei este processo, foi o filme *In Camera*⁴⁴. A componente visual de alguns dos planos e a solução para alguns dos momentos da peça encontram no cinema um veículo mais eficaz. Com algumas dificuldades em dirigir algumas cenas, com a vontade de ser *arrojado*, e inspirado em algumas imagens do filme *No Exit*, pensei em criar pequenos vídeos que seriam projectados em grande formato na cena, nos momentos das visões de cada personagem.

Estes monólogos eram momentos complicados para os actores pois exigiam uma determinada zona emocional difícil de atingir em pouco tempo, aliada a uma técnica de débito de texto que tinha que ser quase perfeita. E eu estava longe de conseguir conduzi-los a essa zona, tínhamos pouco tempo para descobrir como fazer esses momentos, e eu não queria expor os actores a situações constrangedoras por não ter conseguido encontrar o caminho para lá chegar. Optei por filmar os momentos que julguei importantes, escolhi determinados actores (Maria Ana Filipe, Daniel Silva e São José Correia) e dirigi as cenas. Cheguei a editar um dos fragmentos e a testa-lo em alguns ensaios.



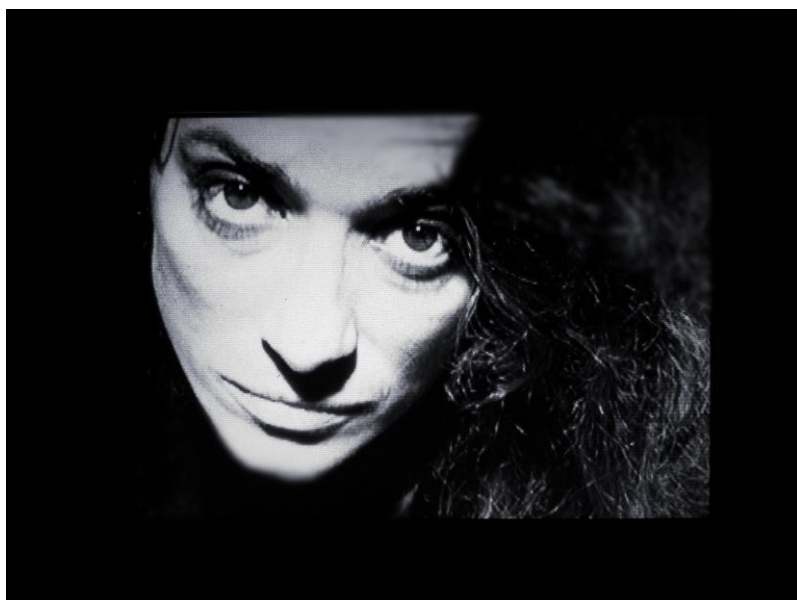
45

⁴³ Ver Anexo 9

⁴⁴ SAVILLE, Philip, *In Camera*, baseado na peça de Jean-Paul Sartre, BBC, UK, 1964 - http://www.imdb.com/title/tt0432894/?ref_=fn_al_tt_3

⁴⁵ Fotografia de Rui Neto, projecção de vídeo sobre o espaço, com Maria Ana Filipe e Daniel Silva, Teatro de Carnide, 2012.

Gostei muito do efeito das projecções, da diferença de escalas, da imagem a p/b que conferia um tom cinematográfico ao espectáculo e justificava algumas marcações de cena. No entanto, estava a entrar numa estética que, apesar de bela, não estava devidamente sustentada e em sintonia com o trabalho já feito, e nunca cheguei a utilizar os fragmentos filmados. Pensei em repensar a forma de os incluir quando fôssemos para o Teatro da Comuna e pudéssemos ter um tempo para desconstruir o trabalho apresentado. Mas tal não chegou a acontecer devido ao pouco tempo disponível – a maior parte do tempo foi ocupado a decorar o papel de ‘José Garcia’ para a substituição e depois em ensaios conjuntos e montagem de cena.



46

⁴⁶ *Frame* das filmagens para a projecção, com São José Correia

I.4. Materiais Gráficos e Divulgação⁴⁷

Desde o início do processo que tinha bem clara a imagem que queria comunicar desde projecto. No final do primeiro ensaio de leitura, fizemos uma sessão de fotografias confiando no *input* dado pela leitura. Mais uma vez fruto dos condicionalismos, pois era necessário fotografias para divulgação na imprensa e agenda cultural, e era necessário ter material fotográfico para elaborar o cartaz.

Tomar decisões numa fase muito inicial do processo é um risco, mas gosto do carácter espontâneo que as condicionantes imprimem num projecto - e por vezes são elas que fazem manter as ideias alinhadas num instinto inicial que pode não ser o mais justo ou erudito, mas é o mais genuíno.

Assim, com as fotografias tiradas, iniciou-se a criação do cartaz e dos restantes materiais gráficos – *e-flyer*, postais, cartazes A3 e tela para a fachada do Teatro de Carnide. Eu assumi a responsabilidade de fazer esses materiais. A opção tomada foi colocar as fotografias dos três actores em destaque: optei por usar apenas fotografias de metade do rosto de cada um deles, em expressões que me parecessem comunicantes em relação com a peça. Utilizei linhas verticais, a atravessar a imagem, numa correspondência clara com os cabos de aço do cenário.

Para a fase do Teatro da Comuna os materiais tiveram de ser refeitos, mas optei por criar apenas *e-flyers* e tela para a fachada do Teatro da Comuna. Com a substituição do Damião e sem muitas fotos que pudessem ser usadas para construir a imagem gráfica do espectáculo, restou-me usar uma fotografia do primeiro ensaio da Carla Chambel. Agora, com a certeza do espectáculo que tinha criado, foi mais fácil produzir a imagem que queria. Desta vez iria ser mais representativa do confronto em cena e mais comprometida com o momento. Transporte para a imagem a sensação da grandeza da escala de planos e a crueza clássica do preto e branco, numa aproximação à imagem da projecção do vídeo que nunca chegaria a usar. As linhas verticais a percorrer a imagem mantiveram-se, apesar de se tornarem mais discretas. Esta segunda imagem ficou mais de acordo com o meu gosto e mais em sintonia com a

⁴⁷ Ver Anexo 10

essência do espectáculo. A primeira imagem cumpria mais o esperado pelo Teatro de Carnide, e protegendo-se da incerteza do que viria a ser o espectáculo.

Como não tinha hipótese de fazer postais ou cartazes, decidi apostar na criação de um anúncio no *Facebook*, pago, como ferramenta de divulgação. Aqui foi possível escolher o público-alvo, decidir as horas do dia ou da noite em que desejava lançar esse anúncio, e até mesmo criar um link desse anúncio para o blog do espectáculo⁴⁸ que também tinha criado. Foi também criado um evento no *Facebook*. Pareceu-me que usar esta plataforma de comunicação era a forma mais eficaz de chegar mais rapidamente a um maior número de pessoas, a um baixo custo. Pela primeira vez enquanto criador, sentia que não estava apenas a comunicar este espectáculo ao meu círculo restrito de amigos e colegas da área, mas sim a envolver milhares de pessoas – tanto pela publicidade e comunicação via *Facebook*, como pelo repto lançado para a entrega de sapatos.

O evento *Huis Clos* foi criado duas semanas antes da estreia na Comuna, onde gradualmente foram sendo convidadas pessoas, para permitir que o evento estivesse em permanente evolução. O anúncio pago do *Facebook*, tinha um *link* directamente para o blog, e foi colocado no ar na semana antes da estreia e ficou activo até ao último dia em cena.⁴⁹ Paralelamente, era divulgado diariamente um *post* com promoção do espectáculo em diversas páginas de grupos de divulgação artística, no *Facebook*. Durante as duas semanas em que o espectáculo esteve em cena, era postado diariamente uma fotografia de cena, de Madalena Brandão, de modo a desvendar pequenos fragmentos de interesse e atrair curiosidade das pessoas para verem o espectáculo.

Duas semanas antes da estreia foi enviada toda a informação do espectáculo por *email* para a comunicação social, e na semana da estreia foi reforçado esse contacto com convite de cortesia para a estreia. Foi também enviado o mesmo convite para alguns programadores, teatros e colegas da área artística.

⁴⁸ <http://huisclos-teatro.blogspot.pt/>

⁴⁹ Segundo o relatório do *Facebook* foram geradas 2,801,447 aparições do anúncio ao espectáculo *Huis Clos*, 230 cliques no anúncio que foram direccionados para o *blog* do espectáculo, e foram geradas 72 histórias a partir do anúncio, no período de 28 de Janeiro a 17 de Fevereiro de 2013.

I.5. Os Ensaios⁵⁰ e os Espectáculos⁵¹

Os ensaios tiveram um mês de duração, numa base diária, com apenas um turno de trabalho e uma folga semanal. A primeira semana foi de leituras passando de imediato ao levantamento de cenas. As linhas de trabalho foram assentes no conflito entre as personagens e nas dinâmicas entre elas, sendo pedido a cada actor que estivesse muito consciente do percurso da personagem. Descobrir o objectivo de cada personagem na acção era para mim o fundamental na dramaturgia da criação. Sem esse objectivo a representação ficava forçada, num exercício vazio de palavras sem relação com nada, nem com o espectador.

Uma das dificuldades dos actores, expressas em alguns ensaios, era querer entender as personagens por uma lógica histórica e autoral. Questionavam muito o que estaria para além da minha tradução e adaptação, o que estaria no original francês, o que queria o autor dizer com este ou aquele momento do texto, o que significa a morte e o que seria a vida social e política no início do século XX. Esse questionamento para mim não fazia sentido, e digo-o também como actor. Queria que eles partissem daquele texto que lhes entreguei e preenchessem os lugares vazios com o seu trabalho e imaginação, e não tentando entender uma lógica de autor, que neste processo não era importante. Esse tipo de questionamento foi-se dissolvendo com a urgência de avançar e de descobrir fazendo.

Tecnicamente esta peça é exigente, primeiro porque obriga o actor a estar sempre em cena, numa exposição e visibilidade constante, não dando margem ao uso de ‘muletas’ pelo actor, e exigindo dele uma presença viva - que para o bom desenvolvimento da acção requer que este consiga estar no presente, agindo e reagindo a cada segundo, construindo uma teia complexa de motivações e contradições, próprias da condição humana. Não exige uma partitura física rigorosa, mas exige uma partitura mental milimétrica, e um pensamento actuante sobre cada gesto. Claramente, um actor com mais experiência e domínio técnico, consegue reunir as ferramentas certas para atravessar esta peça e chegar ao final. Um actor menos

⁵⁰ Ver Anexo 11

⁵¹ Ver Anexos 3 e 4

experiente tem tendência a perder-se, dando ênfase aos desafios que aparecem no caminho, e a esquecer-se do objectivo final – que é importante ser claro para o actor, e ir sendo descoberto pela personagem.



É esse percurso interior e essa teia de pensamentos que tem de estar na base do personagem, para que outras *nuances* – como a qualidade do olhar, tão importante em Sartre e nesta peça – possam surgir. Torna-se impossível para um encenador marcar olhares pela lógica exterior de cada cena. Tentei fazê-lo mas sem sucesso, porque se não forem compreendidos ou absorvidos pelo trabalho do actor, perdem imediatamente o sentido.

Cada um dos actores é uma pessoa diferente, e como tal a forma de os dirigir também o é. A Carla Chambel é material de actriz em tudo o que faz. Tem uma enorme sensibilidade e capacidade de entender e de chegar a todas as zonas, emocionais, físicas ou técnicas. No entanto, rodeia-se de referências que tornam o seu trabalho um pouco clássico, afastando-se de uma zona mais crua que hoje as artes de palco tendem a apresentar. Essa zona crua dispensa o perfeito e o bonito, e arrisca até o oposto, ou pelo menos propõe-se a tal. O trabalho da Carla consegue atingir esse nível, quando a cena assim o exige, mas não está assente nesse princípio. Creio que no final das apresentações no Teatro da Comuna, com a visão de alguns momentos com essa

⁵² Fotografia de Ana Pessoa, ensaios de *Inferno*, Teatro de Carnide, 2012.

qualidade, ela começou a entender melhor essa zona de representação (ou não representação) a que me referia durante os ensaios. Apesar disso, a verdade e intensidade com que trabalha ultrapassa qualquer questão estética ou de gosto que se possa ter num primeiro olhar.



O trabalho com o Miguel Damião sofreu de uma falta de entendimento das premissas do personagem. Creio que, como actor, não acreditou na importância da personagem na acção, e o seu trabalho acabou por ser mais exterior, desconexo da relação com as actrizes, e sem um fio condutor claro. A minha dificuldade no trabalho com o Miguel foi precisamente dar uniformidade a todo o seu trabalho e torná-lo menos frágil e fragmentado. A acção desenrolava-se por si, tinha momentos de algum virtuosismo técnico, dava sentido às marcações e ao texto, mas havia qualquer coisa que no geral era desajustada. Ele arranjava justificações que suportavam esta ou aquela acção, ou motivações para aguentar momentos importantes, mas não resolveu o sentido que o fazia atravessar toda a acção, limitando-se a cumprir, sem uma clara noção do que queria atingir. Aconteciam por isso momentos desajustados em cena, tanto ao nível de projecção de voz (demasiado volume e muitos gritos que deixaram de ser pontuais para serem constantes), como da gestualidade (alternância rápida e

⁵³ Fotografias de Ana Lopes Gomes, Carla Chambel e Miguel Damião em ensaio geral de *Inferno*, Teatro de Carnide, 2012

imprevisível entre brusquidão e apatia, sem permitir que o espectador acompanhasse essa evolução emocional da personagem), como da seriedade da personagem (ora muito visceral ora cómico, numa alternância ao sabor da improvisação do actor e não de uma procura do “estar” da personagem). Esse desajuste confundia um pouco o percurso da acção, dando por vezes ênfase a coisas/momentos dispensáveis, numa representação exterior, sem espaço para transparecer o conflito interior do personagem. Sugeri ao Miguel que tentasse fazer a personagem gaga. Apesar de ser uma ‘bengala’, o actor teria que o executar no momento, sem hipótese de ser demasiado estudado e reflectido, e obrigando a uma gestão em tempo real. Isso ajudou na construção de uma personagem mais nervosa, a travar os ímpetos mais bruscos que não resultavam em cena, e até a tornar o débito de texto mais orgânico e menos desenhado – o monólogo da primeira cena começou a adquirir modulações, pausas e entoações demasiado marcadas. A gaguez trouxe também para a cena outras hipóteses de conflito que aproximavam as personagens – no entanto aproximava-as pela perspectiva errada e desviando a atenção dos verdadeiros momentos chave da peça. Apesar disso, o trabalho do Miguel Damião era uma espécie de motor, que com maior ou menor entendimento e domínio da acção, suportava as dinâmicas necessárias ao espectáculo e encobria as suas fragilidades.

O trabalho com a Sofia Ângelo foi o mais complicado até ao final. As diferenças em relação aos outros dois actores eram notórias em cena. A inexperiência e a incapacidade de convocar as ferramentas técnicas necessárias tornavam alguns momentos do espectáculo difíceis de suportar. A minha preocupação era a voz. Uma dicção pobre, com uma voz com demasiado ar, rouca ou esganiçada nos agudos, fazia com que qualquer subtexto tivesse dificuldade em aparecer. A respiração deficiente, ligada a problemas respiratórios, não permitia uma grande dinâmica nem vocal nem física. Sentia-se também uma tensão física permanente – devido talvez às dificuldades crescentes do trabalho - e uma posição à defensiva que colocava entraves à comunicação e direcção do trabalho. Apesar de serem características com as quais não tenho capacidade para trabalhar, neste caso particular, serviam o nível mais imediato do personagem. O trabalho focou-se em garantir os *inputs* necessários à acção, articulando a representação com uma simplicidade e neutralidade que fosse funcional

com o trabalho dos restantes actores. Apesar de tudo, a Sofia Ângelo teve sempre uma evolução positiva ao longo das apresentações, nunca desistindo de se superar. Creio que nunca soube o quanto estava próxima do perfil da personagem e o potencial que a sua figura lhe conferia.



54

A dinâmica entre o elenco funcionou. A bagagem profissional do Miguel e da Carla puxaram pelo desempenho da Sofia, e trouxeram-na para um nível de maior segurança e determinação no seu trabalho. No entanto, essas atenções de entreaajuda, assim como os aproximava e reforçava os níveis de confiança em cena, afastava-os de um maior arrojo e liberdade do desempenho inteiro das suas personagens.

A minha entrada no elenco veio alterar as dinâmicas criadas anteriormente. Primeiro, quis levar para o personagem tudo aquilo que não tinha consigo levar o actor a fazer, e recusei decalcar o que quer que ele tivesse anteriormente proposto. O meu trabalho na personagem 'José Garcia', focou-se no problema de consciência consigo mesmo – era importante criar uma personagem com um peso existencialista, interior, mais próximo das filosofias de Sartre. Não me preocupei com as marcações no espaço – tinha total conhecimento e domínio do espaço, e entendia o sentido das marcações pelo subtexto, confiando no que fosse acontecer. O domínio do texto não era profundo, mas consegui assegurar a segurança mínima para poder estrear e representá-lo seguro do meu ponto de vista e das minhas convicções para o papel. A minha forma de estar em cena influenciou naturalmente o desempenho das actrizes e

⁵⁴ Fotografia de Madalena Brandão, Sofia Ângelo em *Huis Clos*, Teatro da Comuna, 2013.

obrigou-as a ganhar maior escuta em cena, e sentido de alerta permanente - seria previsível ter enganos no texto, ou qualquer outra atrapalhação.



Creio ter criado uma personagem mais introvertida, nervosa, sofrida, o que obrigou a Carla a um registo menos histriónico e mais intimista, e a Sofia teve hipótese de crescer mais em alguns momentos com a minha fragilidade. Ficou a faltar da minha parte explorar o lado provocador e heróico da personagem, importante sobretudo no início do espectáculo, possibilitando mais camadas à personagem e uma maior progressão na acção. Por vezes o tom permanente da minha personagem era demasiado sofrido, e era vivido demasiado “de mim para mim”, não contaminando os outros actores com esse estado - nem estes se serviam dele para nada. Assim, corria o risco de esse sofrimento, sem eco em cena, parecer desnecessário ou demasiado constante. Tive noção disso, mas essa era a forma de, sem ensaios intensivos, garantir a zona de representação pretendida para aguentar o espectáculo. A única hipótese era agarrar desde o início esse tom e segurar-me a ele até ao fim, certificando-me que tinha atingido o objectivo do espectáculo. Assim, posso ter em alguns espectáculos sacrificado a minha interpretação em prol de assegurar o momento chave do

⁵⁵ Fotografia de Madalena Brandão, Rui Neto em ensaio geral de *Huis Clos*, Teatro da Comuna, 2013.

espectáculo, que requeria que todos, sobretudo eu, se encontrassem na zona certa de representação. Essa zona, difícil de descrever, teria que viver da fragilidade e disponibilidade com que nos atirávamos para o momento presente. Era importante que fosse genuinamente intenso, que convocasse o culminar do desespero em vários níveis: o insuportável confronto consigo mesmo, o confronto com os outros, a impossibilidade de mudança – do que foi feito em vida, da situação presente e o pensamento do ‘outro’. Era essencial esse momento ser vivido com toda a honestidade para justificar dar voz à célebre frase de Sartre, “o Inferno são os outros”. O risco era precisamente estar demasiado ancorado a esse clímax do espectáculo e não me permitir criar outras *nuances* na personagem com receio de me perder.

Estruturei o espectáculo tendo como base três clímax. Cada personagem tem um clímax que tem de atingir, relacionado com a sua função na acção e com o seu percurso enquanto personagem - sendo que o clímax da personagem ‘José Garcia’ é coincidente com o clímax da peça. O momento da constatação «o Inferno são os outros», é simultaneamente o clímax da personagem e da peça porque nesse momento é quando se atinge o sentido filosófico da peça, e também se cumpre a função da personagem. O texto aponta outros momentos altos como as discussões filosóficas que levam a acção para outras camadas de entendimento, mas não podem ser definidas como clímax da acção. Assim como os monólogos das respectivas personagens não o são.

As personagens fogem do momento da sua confissão, inventando máscaras e jogos que as mantenham afastadas dessa purga. No entanto o momento chegará, inevitavelmente. Mas para ‘José Garcia’ a confissão não é uma purga – talvez dos três é aquele que é menos criminoso – mas antes uma progressiva clarividência daquilo que ele é e do que o rodeia. Ele recusa o que os outros o querem tornar, confrontando-se até ao fim com a sua consciência e com o olhar e o pensamento dos outros. Desse confronto é feita a escalada para o clímax da peça - é preciso o questionamento individual para este se cumprir.

O resultado final foi realmente um processo de criação, onde as premissas e condicionalismos foram parte integrante, permitindo chegar a um resultado que não

fora antecipado. Não só foi possível apresentar publicamente a criação em dois momentos e espaços distintos, repensar e testar opções, como tive a oportunidade de me ver dentro da cena que tinha criado, a resolver por dentro questões que até então só tinha colocado do lado de fora. É curioso como a filosofia existencialista de Sarte ecoa neste caso: foi preciso tornar-me visível em cena, para existirem dois pontos de vista novos, o meu em cena e o dos outros sobre mim. Até então, era apenas o meu ponto de vista que partilhavam.



⁵⁶ Fotografia de Madalena Brandão, Sofia Ângelo, Rui Neto e Carla Chambel, em ensaio geral *de Huis Clos*, Teatro da Comuna, 2013.

II. *Huis Clos* – Análise Existencialista Num Mundo Tecnológico

“Since I came to the throne, all I said, all my acts, have been aimed at building up an image of myself. I wish each of my subjects to keep that image in the foreground of his mind, and to feel, even when alone, that my eyes are on him, severely judging his most private thoughts. But I have been trapped in my own net. I have come to see myself only as they see me. I peer into the dark pit of their soul, and there, deep down, I see the image that I have built up. I shudder, but I cannot take my eyes off it. Almighty Zeus, who am I? Am I anything more than the dread that others have of me?”⁵⁷

Quando Sartre escreveu a peça *Huis Clos* (1944) as sociedades não estavam assentes nas tecnologias, tal como as conhecemos hoje. Conceitos como velocidade e virtualidade trouxeram uma nova lógica de organização e de comunicação. Não pretendo com este capítulo divinificar a tecnologia e atribuir-lhe competências que não atribua primeiramente ao homem, o seu inventor, mas não podemos negar as grandes mudanças que esta operou nas sociedades.

O homem é por natureza condenado a ser livre⁵⁸ mas sujeito à situação perante a qual vai agir. Sartre afirma que:

“...does not believe that men share a ready made ‘human nature’ which may alter under the impact of a given situation. (...) What is universal, to their way of thinking, is not nature but the situations in which man finds himself; this is not the sum total of his psychological traits but the limits which enclose him on all sides.”⁵⁹

⁵⁷ SARTRE, Jean-Paul, *The Flies*, apud WRESZIN, Michael, “Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist”, *The Tulane Drama Review*, Vol 5, nº3 (Mar, 1961), The MIT Press, p.44.

⁵⁸ WRESZIN, Michael, “Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist”, *The Tulane Drama Review*, Vol.5, Nº3, (Mar, 1961), “... man is by nature ‘condemned to be free’, freedom is the human condition and only through self-deception or bad faith can one escape the responsibility of one’s freedom. Resorting to either one or the other, man remains an empty shell, devoid of meaning, a false image with no possible reason for existence. (...) There are no all-powerful forces that absolutely dictate his future. On the contrary, man is forced to invent himself every day. If he fails to live up to his responsibility either through self-deception or lack of commitment, he fails to become a man.”

⁵⁹ SARTRE, Jean-Paul apud WRESZIN, Michael, “Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist”, *The Tulane Drama Review*, Vol.5, Nº3, (Mar, 1961), p.37.

O homem é aquilo que ele faz e não aquilo que ele deseja fazer, é o resultado das suas acções concretas e não das suas intenções, sonhos e as aspirações. Sartre defende a ideia “Existentialism is a Humanism”⁶⁰ e continua “I am... responsible for myself and for all men, and [in choosing] I am creating a certain image of man as I would have him to be. In fashioning myself I fashion man.”⁶¹ As acções de cada homem são por isso uma direcção para o futuro da humanidade. «A man’s fundamental project of being expresses a “choice, not a state”.»⁶²

Sartre rejeita a ideia de que temos um ‘eu’ (*self*), uma entidade em que acreditamos que somos e que funciona como uma ‘personagem interior’ que nos faz agir segundo um padrão de comportamento. Daí acreditar que somos livres porque podemos ser o que quisermos sem estarmos presos a nada. A nossa subjectividade e autoconsciência é a visão que temos do mundo e não uma construção interior do nosso ‘eu’. Segundo Sartre não existe nenhum sentido para a existência do homem, por isso não há resposta que justifique o que/quem realmente somos, para além dos nossos actos, por isso cabe-nos a nós criar esses sentidos e respostas. No entanto estas teorias são demasiado individualistas e não envolvem o individuo na sociedade. A partir do momento em que Sartre começa a dar atenção ao ‘outro’, encontra um novo desafio a essa liberdade.

“My body no longer exclusively determines my point of view: the Others takes a view of it and even one which I myself am unable to take. (...) Simultaneously, my body escapes me, becomes alienated from me; my body-for-me becomes body-for-the-Other. Seemingly the Other accomplishes (...) a function which I can never perform: he sees me as I am. Finally, I come to accept looking at myself with the Other’s eyes.”⁶³

⁶⁰ SARTRE, Jean-Paul *apud* WRESZIN, Michael, “Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist”, *The Tulane Drama Review*, Vol.5, Nº3, (Mar, 1961), p.36.

⁶¹ *Ibid.*, p.36.

⁶² SARTRE, Jean-Paul, *apud* OLSON, Robert G., “The Three Theories of Motivation”, *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*, Ethics, Vol.66, Nº3 (Apr., 1956)), p. 180.

⁶³ SCHUETZ, Alfred, “Sartre’s Theory of the Alter Ego”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol.9, Nº2, 1948, pp.181-199.

É impossível fazermos coincidir o nosso ponto de fuga com o nosso ponto de vista. Somos incapazes de nos vermos como os outros nos vêem⁶⁴.

“I am referring to that unique object which one cannot go around even partially: one's own body. My body is a point of view, but one on which I cannot take a point of view.”⁶⁵

Assim o olhar dos outros comporta uma definição sobre nós indecifrável. Essa dimensão que os outros têm de nós é equivalente aquela que nós temos do mundo. Quando olhamos para um objecto estamos a conferir-lhe existência, a dar-lhe visibilidade, e este passa a constituir-se real para nós – passamos a saber da sua existência material, retemos a sua imagem e o seu posicionamento no mundo, numa escala que se orienta segundo a nossa perspectiva e ponto de vista. Sobre esse objecto criamos associações, memórias, opiniões que lhe conferem características para lá da sua natureza. O nosso olhar confere por isso existência àquilo que se revela diante de nós e estamos sujeitos a essa mesma circunstância aos olhos dos outros.

“Both my shame and my pride stem from the fact that I have an “outside”, or “nature”, a self which exists for the Other and which I am unable to determine or even know. Thus although I can never, even if I try, be an object to myself, I am made an object for others. I am guilty first when beneath the Other's look I experience my alienation and my nakedness as a fall from grace which I must assume. This is the meaning of the famous line from Scripture: “They knew they were naked.””⁶⁶

No entanto o nosso olhar está restrito à nossa perspectiva e ponto de vista, sendo por isso redutor - assim a existência que o nosso olhar confere é também ela redutora.

⁶⁴ WRESZIN, Michael, “Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist”, *The Tulane Drama Review*, Vol.5, Nº3, (Mar, 1961), p.41, “It is true that Sartre has said that man can never conceive himself as an object, that his consciousness will always construct an image of the self, but it will be an image created without action which, in reality, is negation of humanity.”

⁶⁵ BROSMAN, Catherine Savage, “Seeing Through the Other: Modes of Vision in Sartre”, *South Central Review*, Vol.4, Nº 4, 1987, p.63.

⁶⁶ WRESZIN, Michael, “Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist”, *The Tulane Review*, Vol 5, Nº 3 (Mar, 1961), p.43.

De que forma as tecnologias de hoje alteram essa lógica de percepção do 'Eu' e do 'Outro'? Que questões colocam? Que mudanças operam? Sartre tece algumas considerações sobre a forma como as condicionantes sociais influenciam a literatura – creio que o mesmo se possa generalizar às restantes artes e estender enquanto pensamento: “Every book is written in an historical context and can be fully understood only in its context; both writer and reader are ‘in history’; (...) One cannot write without a public and a myth – without a certain public which historical circumstances have produced, without a certain myth of literature, which depends in a very large measure upon the demands of this public. In a word, the author is in situation, as are all other men”.⁶⁷ É a partir desta afirmação do próprio Sartre, e à luz da nossa sociedade actual, que creio ser importante repensar algumas das linhas da sua teoria existencialista presente na peça *Huis Clos*.

Não passou muito tempo desde que o Existencialismo de Sartre nos encostava à parede e obrigava pelo menos a uma reflexão sobre a nossa condição humana. No entanto, a forma como hoje nos vemos, comunicamos e nos relacionamos mudou substancialmente. A grande mudança tem a ver com os limites do nosso corpo. Na *era* digital, conseguimos actuar sobre o meio, a uma escala planetária, que ultrapassa as potencialidades do corpo, enquanto massa física. A forma como nos relacionamos passa a ter uma dimensão global em tempo real, tanto como agentes de mudança como sujeitos à mudança (como mudança refirimo-me à informação). A velocidade da informação torna-nos seres em permanente contacto e em constante mudança e actualização sobre o que nos rodeia. Assim, a percepção que temos sobre nós próprios também se altera à mesma velocidade.

“O momento de inércia sucederá ao deslocamento contínuo, no dia em que todos os deslocamentos se concentrarão em um só ponto fixo, em uma imobilidade que não é mais a do não-movimento, mas a da ubiqüidade potencial, a da mobilidade absoluta que anula seu próprio espaço à força de o tornar transparente.”⁶⁸

⁶⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, apud RAU, Catherine, “The Aesthetic Views of Jean-Paul Sartre”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.9, N°2, (Dec., 1950), p.142.

⁶⁸ PARENTE, André, *O Virtual e o Hipertextual*, Pazulin, Rio de Janeiro, 1999, p.35.

A velocidade anula a distância possibilitando que as nossas acções, através da tecnologia, se tornem globais e instantâneas. A forma como as novas gerações formam a sua própria percepção do seu 'eu', está sujeita a este contexto tecnológico. Alguns objectos ganham novas formas (livros em suporte digital) propondo novas dinâmicas de relação. Os avanços tecnológicos permitem agilizar a comunicação global e sugerem novas formas de organização (social, política, geográfica), a distância é suprimida e o tempo de espera é reduzido. O imediato passa a dominar o ritmo de muitas das nossas acções.

Esse imediato relaciona-se com a comunicação em tempo real que as tecnologias hoje permitem. As redes sociais são espaços de comunicação assentes nesse conceito - plataformas que ligam as pessoas numa rede de partilha de comunicação em tempo real.

"Todas as culturas definem as formas de um real para além do real imediato, da atualidade, mas é a primeira vez na história da humanidade em que a realidade do aqui e agora se encontra imersa nas tramas de uma temporalidade maquínica."⁶⁹

Para se estar presente nas redes sociais e usufruir dessa comunicação em rede é geralmente necessário a criação de um perfil, que funciona como identificação do utilizador e como extensor do nosso 'eu' real. Permite-nos escolher como queremos ser representados e uma gestão da informação a partilhar (o que mostrar a quem), manipulando-a de modo a servir os nossos interesses. É certo que no nosso dia-a-dia estamos em constante comunicação, produzindo e recepcionando sinais (desde a roupa que escolhemos até ao que vemos à nossa volta) num constante exercício de semiótica. Podemos obviamente provocar e manipular a nossa acção para com os outros, conduzindo-os a uma percepção particular sobre nós. No entanto, as redes sociais fazem-no de uma forma mais eficaz. A razão é porque a verdade e a mentira misturam-se mais facilmente, e não existe o contacto pessoal para comprovar e certificar a veracidade dos factos – eles são apresentados e encarados como verdades.

⁶⁹ PARENTE, André, *O Virtual e o Hipertextual*, Pazulin, Rio de Janeiro, 1999, p.34.

Nessa comunicação virtual tudo é relativo, porque uma vez que escolhemos um modelo representativo de nós mesmos para comunicar, a realidade concreta deixa de o ser, passando a ser uma representação fragmentada. Do concreto passamos para o abstracto, influenciando directamente o universo imagético do outro – este deixa de criar imagens sobre o real e passa a reter e a criar imagens sobre a representação do ‘real’ que lhe permitimos aceder. Aquilo que consideramos ‘verdade’ perde a sua correspondência com a realidade – misturando-se, numa outra lógica temporal. Ficção e Realidade, Verdade e Mentira, adquirem assim a mesma credibilidade. Podemos então fabricar circunstâncias, produzir relações, induzir estados e expor emoções, tudo meras projecções que queremos que sejam creditadas no pensamento dos outros. A impossibilidade de saber o que o ‘outro’ pensa e de alterar o pensamento alheio – uma das preocupações de Sartre – encontra aqui uma forma de ser contornada. Passamos a controlar e até fabricar a perspectiva do olhar do outro sobre nós. A razão de defender esta ideia reside no facto de estas plataformas tecnológicas de comunicação permitirem um simulacro da realidade (não me refiro a realidades virtuais tipo *Matrix*, mas antes à própria estrutura de funcionamento destas plataformas que assenta num modelo de representação e ao uso que fazemos delas).

Esse tipo de comunicação possibilita agirmos sem implicarmos o corpo (passamos a pagar as despesas da casa via *internet* e a fazer as compras do mês no *site* do hipermercado sem sairmos de casa). Como disse no início deste capítulo estas tecnologias de comunicação actuam como extensores do nosso corpo, permitindo-nos agir sem nos implicarmos fisicamente.

Usar esta hipótese do virtual é, de certa forma, projectarmo-nos como imagem. Em vez de sermos um objecto aos olhos do outro, sujeito ao seu ponto de vista e perspectiva, estas tecnologias permitem-nos chegar directamente ao universo imagético do outro já como imagem formada. Podemos escolher a forma como queremos ser representados, controlando a perspectiva de como queremos ser vistos. Podemos criar uma (ou várias) representações, uma composição sobre nós que dirigimos ao outro – uma espécie de encenação sobre nós próprios que, servindo-nos das tecnologias, actua virtualmente dispensando a acção presencial. É precisamente o

modelo presencial de comunicação que nos faz, através da leitura de sinais, perceber o verdadeiro e o falso.

As tecnologias, ao mesmo tempo que anulam distâncias, afastam-nos do lado concreto, no sentido em que nos fazem lidar com a representação do outro sem que tenhamos a hipótese de verificação – nas redes sociais as emoções tomam forma de *smiles* e bonecos, as fotografias podem ser manipuladas através de programas de tratamento de imagem, as vídeo conferências trazem até aos nossos olhos uma imagem vídeo representativa do constrangimento do outro perante uma câmara de vídeo, e podemos, inclusivamente, comunicar criando outras identidades sem nenhuma correspondência com a nossa verdadeira. Fugimos de ser observados pelo outro como objecto no mundo para nos apresentarmos como imagem que, sendo fiel ou não àquilo que julgamos ser, será sempre uma representação cega quando comparada com o olhar do outro sobre nós.

A própria noção de ‘outro’ encontra um novo significado – ‘o outro’ deixa de ser uma outra pessoa, para encontrar correspondência com um ‘outro’ global, equivalente ao resto do mundo. As redes sociais actuam como formação de plateias, em que na perspectiva individual, cada um está no centro e o resto do mundo é um amigo próximo. O resto do mundo passa a ser um fiel confidente com o qual partilhamos uma série de informações, havendo pessoas que apenas conhecem de nós aquilo que partilhamos. É sobre essa composição de informação partilhada que elas irão formar juízos sobre nós. A dimensão da nossa plateia irá definir, em certa medida, a nossa importância social e determinar o nosso poder como agentes de mudança, e até mesmo, numa perspectiva radical, definir a nossa existência (se não tens *Facebook*, então não existes). Se para Sartre o “Inferno são os outros”, numa perspectiva virtual cada um está determinado a criar o seu próprio inferno. Resta saber se numa perspectiva egocentrista, não faria maior sentido dizer “o Inferno sou eu.”

Através da tecnologia, o homem tem a hipótese de se reinventar criando novas representações de si. Está perto de conseguir projectar-se no universo imagético do outro, controlando a forma como é apreendido. Mas se o que servimos ao outro for uma representação imagética do meu ‘eu’ através da tecnologia, – mesmo que

produzida por mim – esta não será mais verdadeira que o seu anterior olhar. Não só ficamos presos à representação que produzimos no outro, como nos distanciamos ainda mais de ter uma possível perspectiva sobre nós próprios.

Em *Huis Clos*, Sartre experimenta o conflito de três personagens que se debatem com a impossibilidade de atingir os seus objectivos, pois precisam dos outros. Nesse ponto, o mundo virtual actua da mesma forma - precisamos de nos tornar visíveis, precisamos que olhem para nós. Existe essa dependência operacional em ambos os casos. No entanto a perspectiva de Sartre vai noutra direcção:

“Sartre goes so far as to say that they try to create us. For Sartre, this claim made by the world and by other humans on us is a great danger, for we are now subject to the views and whims of others, who turn us into whatever they will.”⁷⁰

Para Sartre o olhar dos outros deixa-nos à mercê daquilo que pensam sobre nós e que não podemos evitar. O olhar dos outros torna-se num carrasco que nos condena, que julga aquilo que vê e se oculta na interioridade inalcançável do outro. As redes sociais funcionam de modo inverso, pois somos nós que proporcionamos ao outro uma representação de nós próprios, muito condicionada pela nossa subjectividade. Na tentativa de emancipação, qualquer movimento excluiu todos os outros, e a subjectividade – quer a nossa ou a dos outros – estará presente.

Essas representações que criamos nas redes virtuais – *personae virtuais* – serão então uma forma de nos fecharmos sobre nós mesmos ou uma forma de no expandirmos em múltiplas perspectivas?

⁷⁰ PUCHNER, Martin, *The Drama of Ideas – platonic provocations in theater and philosophy*, Oxford – University Press, 2010



71

No teatro, o palco é para onde se olha, é preciso público para ganhar sentido. Assim, as nossas *personae* virtuais agem em conformidade: é necessário criar audiência com a qual estejamos ligados para que possamos actuar. Precisamos que o resto do mundo preste atenção, olhe na nossa direcção - queremos ser visíveis aos outros (*on-line*). Essa visibilidade gera uma infinidade de perspectivas sobre nós. Ainda usando a comparação com o Teatro, nele é preparada a realidade que se quer dar ao espectador, são previstas as reacções, o olhar do espectador é conduzido e até restrito à visão que lhe é dado ter. No entanto sobre ela cada espectador é livre de criar a sua interpretação. Podemos achar que esse olhar do espectador é redutor ou ampliador da proposta cénica apresentada, mas é vital que exista. O Inferno do Teatro é não existir público, pois isso anula a sua premissa de funcionamento.

E para nós? O que é que nos anula? Porque é que para Sartre “o Inferno são os outros”? Não nos obrigam eles a sair da nossa subjectividade e a encarar o desconhecido, que é o olhar exterior sobre nós próprios? Não será isso que nos torna incompletos e, nesse caso, rendidos à nossa condição humana? Será a nossa condição humana, tal como afirmou Sartre, estarmos condenados a ser livres? Será que o somos porque somos incompletos? Nesse caso, os outros são responsáveis pela nossa liberdade, porque ocultam de nós aquilo que nos completaria. Se fôssemos inteiros

⁷¹ Fotografia de Madalena Brandão, ensaio geral de *Huis Clos*, Teatro da Comuna, 2013.

não seríamos livres, pois o nosso ponto de fuga seria o nosso ponto de vista, sempre circular, fechado em si e sem capacidade de acção.

Na doutrina cartesiana, “penso, logo existo” é a linha que orienta o indivíduo na sua existência. Sartre defende que pensar envolve o uso de uma subjectividade que não tem a ver com a tomada de consciência de si mesmo: “The conscious moment which Sartre calls his *cogito* has a complex structure. In a state of immediate apprehension, a self becomes aware of itself as conscious in and through the directly given presence of other selves.”⁷². Poderíamos então dizer: “Vejo-te, logo existes” ou “Vê-me, logo existo”.

A visibilidade no mundo virtual pressupõe uma dependência do ‘outro’ (que vê, que segue, que faz *like*, que partilha) mas também uma auto-exposição do ‘eu’, onde ser igual aos restantes não é uma hipótese porque não se traduz em visibilidade.

“... o homem cria-se a si mesmo na acção. Quando o homem actua, o «ego» é a causa que dinamiza o sujeito...”⁷³

É interessante notar que Sartre escolhe para a personagem de ‘Joseph Garcin’ a profissão de redactor de um jornal. Essa proximidade com os meios de comunicação justifica algumas angústias da personagem. Num período em que o jornal era uma arma de propaganda social e política, e uma poderosa máquina para tocar as consciências e chegar ao ‘outro’ – um pouco como hoje a internet e as redes sociais – era uma forma do homem agir na sociedade. A ideia que a palavra e a imagem podem ser impressas e reproduzidas, vezes sem conta, que cristalizam e se estendem para além do nosso tempo, dá a esta personagem o seu tormento: a crise sobre a eternidade dos seus actos.

No entanto, a sociedade da altura não estava assente na velocidade e na virtualidade como está a nossa. Ainda assim, é curioso verificar a forma como o meio

⁷² BROWN JR., Stuart M., “The Atheistic Existentialism of Jean-Paul Sartre”, *The Philosophical Review*, Vol.57, Nº 2 (Mar., 1948), p.160.

⁷³ SILVA, Manuel José Lopes da, “Homem e Acção – Do mind-body problem à realidade virtual”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 25-26, Real Vs Virtual, 1999, p.144.

evoluiu e o homem se foi posicionando – para Sartre, um homem marcado pelos seus actos e em fuga do olhar dos outros ('Joseph Garcin' em *Huis Clos*). Nos nossos dias, um homem que se desdobra em representações de si mesmo e que gradualmente se vai mascarando aos olhos dos outros.

“O urbano é uma composição desses três níveis: o ambiental, o social e o subjectivo. É dentro dessa malha de relações que se forjam a sociedade, o social e a subjectividade. Não há como separar o natural do artificial: constituímos-nos como artifícios naturais, logo, somos natureza artificiosa. Nada mais enganoso do que a natureza humana.”⁷⁴

Se, segundo Sartre, somos os nossos actos, então a forma como agimos nas redes sociais vai constituir parte do que somos – progressivamente mais abstractos (pois não nos servimos do concreto mas antes do plano imagético), polimórficos (porque a imagem que projectamos pode ser manipulada, inventada, diversificada), artificiais (visto que seremos representações da perspectiva que cremos ter de nós mesmos) e livres (porque temos a possibilidade de agir livremente).

Com a pluralidade de perspectivas em que nos projectamos, a dificuldade do homem moderno é saber de que forma pode recuperar uma unidade da sua existência. De que forma não se torna numa fragmentação infinita, no reflexo do reflexo do reflexo, que deixa de ser actuante, e controlável. Talvez com essa preocupação, o homem procure cada vez mais uma educação espiritual e física, centrada no equilíbrio da mente e do corpo.

“A tecnologia não é neutra. Estamos dentro daquilo que fizemos, que por sua vez está dentro de nós. Vivemos num mundo de conexões – e é importante saber quais delas fazemos e desfazemos.”⁷⁵

⁷⁴ VASCONCELLOS, Jorge, *Arte, Subjectividade e Virtualidade – ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*, Publit, 2005, p.104.

⁷⁵ HARAWAY, Donna, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminist in the Late Twentieth Century”, *IN SIMIANS, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, pp.149-181.



76

⁷⁶ Fotografia de Madalena Brandão, ensaio geral de *Huis Clos*, Teatro da Comuna, 2013.

Anexo 9 – Projecção vídeo (dvd) e fotografias	ix
Anexo 10 – Materiais de Divulgação	x
Anexo 11 - Fotografias do primeiro ensaio	xi
Anexo 12 - Dvd do espectáculo no Teatro da Comuna	xii

CONCLUSÃO

O último ano e meio dedicado ao mestrado fez-me ter contacto com outras formas de pensar, com autores e filosofias que desconhecia, e alargou a minha visão sobre as artes e a forma de as pensar e comunicar. É sob esse estar que desenvolvi a criação de *Huis Clos*. É-me difícil justificar determinados gestos que tive na minha criação, porque não foi a pensar na teoria que os fiz, mas antes através da experimentação. Este é, portanto, um exercício de argumentação posterior à criação, que me obriga a uma reflexão das escolhas efectuadas – que tal como as personagens da peça, me condena a enfrentá-las sem hipótese de lhes operar mudanças.

Escrevendo Sartre as suas peças como forma de testar a sua filosofia, ao escolher *Huis Clos* escolhi uma peça que não permite fuga para outros caminhos – ela corre como um rio, na direcção que o autor pretende, por muito que se tente outra direcção somos novamente puxados pela corrente. É uma peça muito restrita naquilo que temos para operar, e impõe todo um *ensemble* de que dificilmente se pode fugir, pois é essencial para a acção. Podemos tentar diferentes composições cénicas e trazer para cena maior arrojo técnico, mas ainda assim teremos de garantir uma série de elementos para que a acção se cumpra.

Foi quando me vi no papel de actor, e com o avançar e maturação do processo de criação, que comecei a entender melhor o espectáculo que eu próprio tinha concebido – talvez por ser esse o ponto de vista a que estou habituado. Durante todo o processo, questioneimei-me sobre a real ressonância deste texto à luz da nossa sociedade actual. Que espaço ainda ocupam as teorias de Sartre nos dias de hoje? Qual o seu sentido? Ou melhor, que novos sentidos adquirem hoje as suas teorias?

Sartre reivindica um homem livre, livre do seu passado e o único responsável pelo seu futuro, que se define nos seus actos. É essa visão que é a base do existencialismo. No entanto, as teorias de Sartre vão a par dos acontecimentos da sua vida, ramificando-se em diversos caminhos e perspectivas, muitas vezes com argumentações contraditórias. A liberdade individual, largamente explorada por

Sartre, torna-se ameaçada pelo olhar do outro. Nunca conseguiremos fugir ao olhar do outro e àquilo que isso nos torna.

No caso dos seus personagens de *Huis Clos*, Sartre leva-os ao limite, obrigando-os a agir fora da sua natureza. Serão as suas acções e as suas escolhas que irão construir a sua definição. No entanto, estão irremediavelmente presos às suas acções feitas em vida, e sujeitos ao olhar dos outros. Não existe hipótese de fuga, nem na peça nem na vida – o Inferno a que Sartre se refere na peça é entendido como o Inferno da própria vida, de onde não podemos escapar ao olhar dos outros.

As tecnologias da sociedade actual permitem a criação ilimitada de perspectivas sobre nós. Desdobramo-nos em inúmeros perfis em *sites* diversos, expomos o espaço da nossa intimidade a milhares todos os dias, convertemos a nossa vida em códigos e números informatizados que nos permitem agir para lá da fronteira do corpo. Neste contexto, actuamos perante o outro não com o nosso ‘ser’ mas com uma representação – representação *pixelizada*, digitalizada, computadorizada, virtual. Isso converte-nos numa imagem, e altera o processo de apreensão do outro sobre nós.

O outro é a nossa *Travoletta*¹, é a nossa única hipótese de termos uma perspectiva exterior sobre nós próprios – o nosso espelho. No entanto, se a tecnologia nos permite construir uma perspectiva sobre a qual pretendemos ser observados, não estaremos nós a iludir a única fonte que nos poderia reflectir a verdade? Não estaremos nós a criar um labirinto de espelhos, onde apenas o reflexo deformado prospera, e do qual nunca mais poderemos recuperar a essência do humano? Sartre defende que ter consciência de alguma coisa é relacionarmo-nos com ela no mundo em vez de criar uma representação dessa coisa na nossa cabeça. Assim, ter consciência de nós mesmos não é ter uma representação subjectiva de nós, mas antes vermo-nos no mundo – e só o podemos fazer através dos nossos actos.

¹ “A Tavolleta teria sido inventada por Brunelleschi para demonstrar a visão espectacular da perspectiva, fazendo coincidir o ponto de vista e o ponto de fuga.”, PARENTE, André, O Virtual e o Hipertextual, Editora Pazulin, Rio de Janeiro, 1999, pp.48 e 49.

Acreditando na condição livre do homem, foram as nossas acções que nos trouxeram até este momento, que criaram as tecnologias e as sociedades actuais. A tecnologia é fruto do homem e não o contrário. E assim será o futuro.

“Se cada sociedade tem seus tipos de máquinas é porque elas são o correlato de expressões sociais capazes de lhes fazer nascer e delas se servir como verdadeiros órgãos da realidade nascente.”²

² BENJAMIN, Walter, apud PARENTE, André, *O Virtual e o Hipertextual*, Pazulin, Rio de Janeiro, 1999, p.35.